

النص الأدبي

مغامرة القراءة و متعة الاستكشاف







النص الأدبي

مغامرة القراءة ومتعة الاستكشاف

د. على خليفة



كلية التربية بالعريش - جامعة قناة السويس

كلية الآداب والتربية بترية - جامعة الطائف

الطبعة الأولى

2014م

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس : 5404480 - الإسكندرية

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ {1} خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ {2}
اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ {3} الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ {4} عَلَّمَ الْإِنْسَانَ
مَا لَمْ يَعْلَمْ ﴾

(سورة العلق: الآيات من 1 إلى 5)

الإهداء

إلى أساتذتي وأصدقائي وزملائي وطلابي

في جامعة قناة السويس



المقدمة

يحتوى هذا الكتاب على مجموعة من الدراسات كتبها فى أوقات مختلفة، وفيها أحاول تحليل بعض النصوص الأدبية واستكشاف جمالياتها، وتقديم قراءة خاصة بى لها.

وقد تتوعت هذه النصوص التى درستها، ويشملها هذا الكتاب، فمنها القديم ومنها الحديث، ومنها الشعرى، ومنها النثرى، وقد حرصت على أن تكون أعمالاً بارزة لشعراء وكتاب مشهورين، وذلك حتى أستطيع استكشاف ثراء الجماليات منها، وأستحث قارئ هذا الكتاب لقراءته والتواصل مع الدراسات التى به والنصوص التى يتعرض بالتحليل لها.

وقد احتوى هذا الكتاب على ثمانى دراسات، منها ست دراسات خاصة بالأدب القديم وهى: "1- المكان فى معلقة عنترة بن شداد، 2- البنية الدرامية فى قصيدة أبى دلالة اللامية فى بغلته. 3- واحر قلباه للمتنبى بين مشاعر الحب وصيحات العتاب. 4- أبعاد الزمن فى نونية ابن زيدون. 5- البناء الفنى وعناصر الفكاهة فى قصة أهل البصرة من المسجدين للجاحظ. 6- أجواء من العبث فى المقامة الحلوانية لبديع الزمان الهمذانى.

أما الدراستان اللتان بهذا الكتاب، وفيهما تحليل لنصوص من
الأدب الحديث فهما: 1- التمرد على المدينة والحنين إليها قراءة في
ديوان أشجار الأسمنت لأحمد عبد المعطى حجازى - بنية المفارقة في
مسرحية حلم علاء الدين لسمير عبد الباقي.

وفي ختام هذا التقديم أدعو الله أن يلقي هذا الكتاب القبول
لدى القارئ.

على خليفة

تربة - بالملكة العربية السعودية

1434هـ/2013م

المكان في معلقة

عنتر بن شداد

أسباب اختيار الموضوع

دفعنى لدراسة هذا الموضوع سببان: السبب الأول شهرة معلقة عنتر^(٤) الكبيرة، وشهادة النقاد لها بالجودة والتميز قديماً وحديثاً، وعلى الرغم من كثرة الدراسات عنها، فإن عطاءها - مع ذلك - مستمر، ويمكن للباحثين أن يجدوا فيها الجديد، خاصة عند تناولها بوسائل نقدية حديثة كالمناهج التى أتبعه فى هذه الدراسة، وهو دراسة تجليات المكان فيها.

والسبب الثانى الذى دفعنى لهذه الدراسة هو أنه لم تدرس هذه المعلقة - على حد علمى - دراسة منفردة لمعرفة تجليات المكان فيها، وهذا ما أحاول عمله فى هذه الدراسة.

(٤) عنتر بن شداد بن عمرو بن معاوية بن قراد العيسى (... - نحو 22 ق هـ): أشهر فرسان العرب فى الجاهلية، ومن شعراء الطبقة الأولى. من أهل نجد أمه حبشية اسمها زبيبة، سرى إليه السواد منها، وكان من أحسن العرب شيمة ومن أعزهم نفساً، يوصف بالحلم على شدة بطشه، وفى شعره رقة وعذوبة وكان مغرمًا بآبنة عمه "عبلة" فقل أن تخلو له قصيدة من ذكرها. اجتمع فى شبابه بامرئ القيس الشاعر، وشهد حرب داحس والغبراء، وعاش طويلاً، وقتله الأسد الرهيمس أو جبار بن عمرو الطائى. ينسب إليه ديوان شعر - ط - أكثر ما فيه مصنوع. وقصة عنتر - ط - خيالية يعدها الإفرنج من بدائع آداب العرب. وقد ترجموها إلى الألمانية والفرنسية، ولم يعرف واضعها والمستشرق الألمانى توربكي (THORBECKE) كتاب عن "عنتر" طبع فى هيدلبرج سنة 1868م، ولحمد فريد أبى حديد أبو الفوارس عنتر بن شداد - ط، ولفؤاد إفرام البستانى عنتر بن شداد - ط. انظر فى هذا: خير الدين الزركلى: الأعلام. قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين. بيروت، دار العلم للملايين، ط13، مايو 1998م، 91/5 - 92.

تنويه النقاد القدماء والمحدثين بأهمية معلقة عنتره

وأبدأ كلامي بذكر بعض أقوال النقاد القدماء والمحدثين حول جودة معلقة عنتره بن شدّاد، مما يدل على امتداد عطائها عبر هذه القرون المتوالية مما يسمح للنقاد بإعادة النظر فيها من أوجه كثيرة.

ومن أقدم النقاد الذين أشادوا بهذه المعلقة محمد بن سلام الجمحي الذي يقول عنها: إن هذه القصيدة نادرة⁽¹⁾.

أما الجاحظ ذلك الناقد الأديب فقد استوقفته في هذه المعلقة صفة الذباب فيها، أو بمعنى آخر قدرة عنتره على التصوير فيها، خاصة حين صور الذباب، يقول الجاحظ عن عنتره في هذه المعلقة ووصفه للذباب فيها: "فإنه وصفه فأجاد صفته فتحامى معناه جميع الشعراء، فلم يعرض له أحد منهم. ولقد عرض له بعض المحدثين ممن كان يُحسّن القول، فبلغ من استكراهه لذلك المعنى، ومن اضطرابه فيه، أنه صار دليلاً على سوء طبعه في الشعر"⁽²⁾.

ويلق ابن قتيبة على هذه القصيدة بقوله: "فكان أول ما قال قصيدة:

هل غادر الشعراء من متردّم

(1) محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء. تحقيق: محمود محمد شاكر. دار المدني بجدة، 152/1.

ويعقب الدكتور طه حسين على كلام ابن سلام الجمحي السابق بقوله: "فهي نادرة حقاً". انظر: د. طه حسين: حديث الأريفاء. القاهرة، دار المعارف، 149/1.

(2) الجاحظ: الحيوان. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط2، 1384هـ / 1965م، 311/3 - 312.

وهي أجود شعره وكانوا يسمونها المذهبة⁽¹⁾.

ويلق ابن رشيق القيرواني على مطلع عنتره في معلقته بقوله: "وقول
عنتره - هل غادر الشعراء من متردٍ - يدل على أنه يعد نفسه محدثاً قد
أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه ولم يغادروا له شيئاً، وقد أتى في هذه
القصيدة بما لم يسبقه إليه متقدم، ولا نازعه إياه متأخر"⁽²⁾.

وموقف النقاد المحدثين من هذه المعلقة في الإشادة بجودتها موصول
بإشادة النقاد القدماء بها، فعلى سبيل المثال نرى الدكتور طه حسين
معجباً جداً بها، ويحللها في الجزء الأول من كتابه حديث الأربعاء،
ويصفها بالسهولة في ألفاظها ومعانيها على الرغم من أن قائلها من نجد،
وأهل نجد معروفون بغرابة الألفاظ وغلظتها⁽³⁾. ويوضح الدكتور طه
حسين أسباب إعجابه بهذه المعلقة بقوله: إن عنتره فيها "انتهى إلى معانٍ
قلما انتهى إلى مثلها غيره من الشعراء"⁽⁴⁾، وأيضاً يقول: "كل هذه
القصيدة، أو أكثر هذه القصيدة يجرى مجرى المثل، وينشد على اختلاف
العصور والبيئات والظروف، فلا يمل إنشاده، ولا تحسن النفس نبواً عنه أو
نفوراً منه، وإنما تحسن كأنها تجري فيه، وكأن هذا الشعر مرآة صافية
صادقة لكل نفس كريمة، ولكل قلب ذكي، ولكل خلق نقي. تستطيع

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء. قدم له: الشيخ حسن تميم، راجعه وأعد فهرسه: الشيخ: محمد عبد
المنعم العريان. بيروت، دار إحياء العلوم، ص154.

وبالطبع لا يمكن أن تكون هذه القصيدة الرائعة هي أول ما قال عنتره، فلا بد أن يكون سبقها
تجارب شعرية كثيرة له حتى وصل إلى هذه الإجازة في هذه القصيدة.

(2) ابن رشيق القيرواني: العمد في محاسن الشعر وآدابه ونقده. حققه: محمد محيي الدين عبد
الحميد. بيروت، دار الجيل، ط5، 1401هـ / 1981م، 91/1.

(3) حديث الأربعاء، 149/1.

(4) المرجع السابق، 149/1.

أن تقرأ القصيدة من أولها إلى آخرها، فستجد فيها هذا المعنى الذى أشرتُ إليه لا فرق فى ذلك بين غزل ووصف وفخر ووعيد.

ولا أكاد أستثنى إلا هذه الأبيات القليلة التى ذكر الشاعر فيها ناقلته، ومع ذلك، فإن هذه الأبيات إن لم تجر مجرى الأمثال، وإذا كانت كغيرها مما قال الشعراء فى وصف الإبل، فإنها لا تخلو من شيء طريف⁽¹⁾.

ويعلق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى على هذه المعلقة بقوله: "والمعلقة تصوير واضح لنفسية الشاعر ومشاعره وحياته وعواطفه وبطولته وقوته وبأسه ونضاله للأعداء، ولا عجب فهى تتبع من نفسه وحياته وتصورها تمام التصوير.

ولو لم نعرف عنتره أو نسمع بأخباره وحياته لعرفناه من معلقته بطلاً مقداماً، وشجاعاً فارساً، وعريباً كريم الخلق، رقيق العاطفة، حاد الشعور، يضع روحه فى كفه، ويبذلها مضحياً فى سبيل كرامته وشرفه وبطولته"⁽²⁾.

المكان عنصر أساسى فى الشعر الجاهلى

فى الشعر الجاهلى بشكل عام يبرز عنصر المكان فيه، وتتجلى فيه العلامات المكانية واضحة فى المقدمة الطللية به، ثم تبرز بين الحين والآخر عند عرض الأغراض الأخرى داخل القصيدة الجاهلية، وفى كل الأحوال نرى بصمة المكان واضحة على امتداد القصيدة الجاهلية، ما بين بكاء الأطلال لما بقى من دار المحبوبة، ثم الرحلة للمكان الآخر الذى

(1) المرجع السابق، 152/1.

(2) د. محمد عبد المنعم خفاجى: الحياة الأدبية فى العصر الجاهلى. بيروت، دار الجيل، ط1، 1412هـ/ 1992م، ص300.

ارتحلت إليه ، أو الرحلة للمكان الذى به الممدوح الذى يوجه إليه الشاعر مديحه ، أو الرحلة لأى مكان آخر ، وفى كل الأحوال هناك مكان ما سيصل إليه الشاعر بعد رحلته ، وهناك أماكن كثيرة سيمر بها خلال رحلته.

ومن ثم - كما قلت - فالمكان عنصر أساسى فى الشعر الجاهلى ، وفى معلقة عنتره سيتضح أن عنصر المكان أساسى فيها ، وله دلالاته على مدار القصيدة كلها ، كما سوف نرى فى الصفحات التالية.

أزمة عنتره فى معلقته مع المكان

من يقرأ معلقة عنتره يتضح له أن أزمة عنتره الكبرى فيها هى مع المكان ، فهو شديد الحب لعبلة ، يقف عند أطلال دارها ، ويحاول أن يحاورها ، لعل حوارها معها أن يخفف من ألم حنينه لعبلة التى رحلت بعيدة عنه.

ويبين عنتره بعد المسافة بين مكانه - حال وقوفه عند أطلال ديار عبلة - وبين مكانها الجديد ، بقوله:

"كيف المزارُ وقد ترَّعَ أهلُها بعُنْزَينِ وأهلُنا بالفَيْلَمِ" (1).

وعبلة ليست فى مكان بعيد فحسب ، بل هى - أيضاً - فى مكان به أعداء يتربصون بعنتره ؛ ولهذا فهو مكان يصعب عليه الوصول إليه ، يقول عنتره:

(1) انظر: معلقة عنتره بن شداد وشرحها فى: شرح المعلقات السبع للزوزنى. لجنة التحقيق فى الدار العالمية، ص131، المزار: الزيارة، التربع: الإقامة زمن الربيع، عنزتين والفيلم: أسماء أماكن، يريد أن يقول: كيف يمكننى أن أزورها وقد أقام أهلها زمن الربيع بهذين الموضعين وأهلنا بهذا الموضع وبينهما مسافة بعيدة ومشقة كبيرة.

”حَلَّتْ بِأَرْضِ الزَّائِرِينَ فَأَصْبَحَتْ عَسِيرًا عَلَى طِلَابُكَ ابْنَةَ مَخْرَمٍ“ (1).

فهناك إذن مخاطر كثيرة تنتظر عنترة في رحلته إلى عبلة في مكانها الجديد، مخاطر الطريق الطويل في الصحراء، ومخاطر مواجهة أعدائه في ذلك المكان الذي استقرت به عبلة وأهلها، وكل هذه المخاطر لا تهون من رغبته في السعى إليها والوصول لها.

دلالات المكان في مقدمةعلقة عنترة الطللية

إن المكان ”داخل النص الشعري الجاهلي بأبعاده المختلفة، يستقطب جزءاً كبيراً من جزئيات النص، ممثلاً في أغلبه في هذه المقدمة، والتي أطلق عليها النقاد والدارسون المقدمة الطللية، أو ما يعرف بالبيكاء على الأطلال“ (2).

وفي مطلع كل قصيدة طويلة جاهلية نبصر ”عددًا من أسماء المواضع، وليس بذي بال أن تكون مواضع خاملة الذكر؛ ومثل هذه الحالة ليست بحالة استثنائية بل تغلب أن تكون القاعدة المطردة“ (3).

وهذه الأماكن التي يذكرها الشاعر في المقدمة الطللية - في العصر الجاهلي - كانت ذات دلالات، ولم تكن تذكر لمجرد ذكرها فحسب، بخلاف الشعر الذي قيل في عصور لاحقة، فقد كان ذكر

(1) المصدر السابق، ص131، والزائرون: الأعداء، جعلهم يزأرون زئير الأسد، فقد شبه توعدهم وتهديدهم بزئير الأسد، عسراً: صعباً، ابنة مخرم: يعني عبلة.

(2) د. سعيد محمد الفيومي: فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي. بحث منشور في مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية). بجامعة القدس بغزة. فلسطين، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، يونية 2007م، ص241.

(3) كراتشكوفسكى (أغناطيوس يوليانوفتش): تاريخ الأدب الجغرافي العربي. نقله إلى العربية: صلاح الدين عثمان هاشم. قام بمراجعته: إيفور بلبايف. لجنة التأليف والترجمة والنشر، الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية، القسم الأول، ص43.

الأماكن في المقدمة الطللية فيه يفقد أحياناً أساسه الواقعي في الحياة، ويتحول إلى مجرد أسماء تجمع من هنا وهناك، وربما كانت من صنع المخيلة⁽¹⁾.

والمواضع التي يذكرها الشاعر الجاهلي في مقدمته الطللية تبدو أثيرة إلى نفسه؛ لأنها - أو أكثرها - ترتبط بمحبوبته، التي كان يلتقي معها فيها.

وتثير هذه الأماكن الذكريات في نفس الشاعر، فيتذكر لقاءه مع محبوبته فيها، ويدرك أن هذه الأماكن قد خلت منها، ولم يبق له فيها إلا بعض متعلقات بمحبوبته وأهلها كالأثاث والأوتاد والنوى، فيمعن النظر فيها ويبكى محبوبته التي كانت في أيام سابقة تتعامل مع هذه الأشياء بحيوية، ولكنها الآن أصبحت مجرد أطلال صامتة.

وفي مقدمة معلقة عنتره نراه يخاطب دار عبلة، ويكرر ذكرها عدة مرات دلالة على حنينه إليها، وإلى من كان يسكنها، ويود لو أن هذه الدار التي هي بأرض الجواء تكلمه وترد على تحيته إليها.

وعنتره - كما نراه في هذه المقدمة - لا يتعامل مع الدار على أنها جماد، بل هي عنده كائن حيّ ممتلئ بالذكريات، التي تبت فيها الحياة؛ ولذا يحادثها ويقدم لها التحية:

"هل غادرَ الشعراءُ من مُتردِّمٍ أم هل عرفتَ الدارَ بعدَ ثُوهمٍ⁽²⁾
يا دارَ عبلةَ بالجِواءِ تُكلمِي وعمى صباحاً دارَ عبلةَ واسلمِي⁽³⁾

(1) المرجع السابق، القسم الأول، ص 44.

(2) المتردِّم: الموضع الذي يسترقع ويستصلح، التوهم: الشك.

(3) الجواء: مفردا الجو وهو الوادي وهنا يقصد بالجواء موضعاً بعينه، عمى صباحاً: سعدت بالنعيم

في الصباح، وهي تحية العرب في الصباح في ذلك العصر.

فوقفتُ فيها نأقتى وكأئها فَدَنَ لأقضى حاجة المُكَلِّومِ" (1).

إن عنتره لا يكتفى بمحادثة دار عبلة - أو ما بقى منها - ، ولا يكتفى أيضاً بتوجيهه تحيته إليها ، بل إنه يدعو لها بالسلامة ، فهو يرجو أن تبقى هذه الدار بما تحمله من آثار - كانت تستخدمها عبلة - سالمة من كل أذى وضرر لعله يمر بها من وقت لآخر فتعزيه عن افتقاده عبلة.

ولا ننسى أن هذه الدار - أو أطلالها - قد مر عليها سنوات طويلة منذ أن فارقتها عبلة ، يقول عنتره:

"حَيَّيتُ مِنْ طَلَلٍ تَقَادَمَ عَهْدُهُ أَقْوَى وَأَقْفَرَ بَعْدَ أُمِّ الْهَيْثِمِ" (2).

والملاحظ أن عنتره فى مقدمته الطللية تتفجر ينابيع الحنين منه نحو محبوبته ، ويستحضر الماضى والحاضر ورؤيته للمستقبل فى الوقت نفسه ، والذى يدفعه لهذا خصوصية المكان الذى يقف به ، وهو أطلال دار محبوبته عبلة ، فهو فى حاضره يقف أمام دارها ويتأملها ، ويتأمل كل ما فيها من أطلال تذكره بعبلة ويحن إليها من خلال هذه الأطلال ، وخلال نظرته لهذه الأطلال ينساب شريط الذكريات الحلوة التى اجتمع فيها عنتره مع عبلة فى هذه الدار وحولها.

وتكون المفارقة مؤلمة؛ لأن الدار التى كانت ممتلئة بالحياة أصبحت صامته لا تجيب عنتره ، وصارت أطلالاً قديمة ، أصابها القفر بعد رحيل (أم الهيثم) - وهى عبلة - عنها.

(1) الفدن: القصر، وجمعها الأفدان، المتكث، وقد شبه ناقتة بالقصر فى ضخامتها، وانظر الأبيات فى شرح المعلقات السبع، ص 130.

(2) المصدر السابق، ص 131 ، الأقواء والإقفار: الخلاء، أم الهيثم: كنية عبلة.

ويستشرف الشاعر المستقبل خلال وقوفه بهذه الأطلال من خلال
رغبته فى الرحلة للوصول للمكان الآخر الذى رحلت إليه عبلة وهو
"عنيزتان" أو أرض الأعداء البعيدة التى يحف بعنترة - كما قلنا من قبل -
مخاطر كثيرة للوصول إليها ولقائه عبلة فيها، يقول:

"حَلَّتْ بِأَرْضِ الزَّائِرِينَ فَأَصْبَحَتْ عَسِيرًا عَلَى طِلَابُكَ ابْنَةَ مَخْرَمٍ (1)
عَلَّقْتُهَا عَرْضًا وَأَقْتُلُ قَوْمَهَا زَعَمًا لَعَمْرُ أَيْبِكَ لَيْسَ بِمَزْعَمٍ (2)
وَلَقَدْ نَزَلْتُ فَلَا تُظَنُّى غَيْرُهُ مَنِّى بِمَنْزَلَةِ الْمُحَبِّ الْمُكْرَمِ
كَيْفَ الْمَزَارِ وَقَدْ تَرُبُّعُ أَهْلُهَا بَعْنِيزَتَيْنِ وَأَهْلُنَا بِالْفَيْلَمِ" (3).

ونتيجة لثورة الشاعر التى هاجت فى نفس عنتره حين رؤيته دار
عبلة بما فيها من أطلال تذكره بها، وتجعله يحن إليها، فإنه أصبح شديد
الشوق لرؤيتها؛ ولم تعد هذه الأطلال كافية لتريحه، بل إنها قد هيجت
مشاعره، ومهما كانت الصعاب التى ستواجهه فى طريقه لمكان عبلة
الجديد؛ فإنه لا يعبأ بها، فقد كان وقوفه بأطلال دارها دافعاً له ليشد
الرحال إليها فى ذلك المكان الآخر البعيد المحفوف بالمخاطر الكثيرة
بالنسبة إليه.

ولكن عنتره قبل أن يتحرك نحو دارها؛ تُثار فى نفسه مزيد من
المشاعر المتدفقة من خلال تذكره لحظة فراقها له، وتركها تلك الدار
التي صارت طلالاً بعد رحيلها عنها، إنها لحظة مؤلمة، لحظة الفراق
والرحيل، ولكن الشاعر يتذكرها ويستحضرها:

(1) الزائرون: الأعداء، عسيراً: صعباً.

(2) عرضاً: فجأة من غير قصد، العمر: الحياة والبقاء، ولا يستعمل فى القسم إلا بفتح العين، الزعم: الطمع.

(3) شرح المعلقات السبع، ص 131، والمزار: الزيارة، والتربع: الإقامة وقت الربيع.

"مَا رَاعَنِي إِلَّا حَمُولَةٌ أَهْلِهَا وَسَطَ الدِّيَارِ تَسْفُ حَبَّ الْخَمْخَمِ" (1).

أيضاً يستحضر الشاعر صورة عبله ويُشخّصها أمام عينيه بكل ما حوته من حسن وفتنة؛ ليجعل ذلك دافعاً آخر له ليشد الرحال إلى مكانها الذي رحلت إليه، يقول:

"إِذْ تَسْتَبِيكَ بِذِي غُرُوبٍ وَاضِحٍ عَذْبٍ مُقْبَلُهُ لَذِيذِ الْمَطْعَمِ" (2)
وَكَا أَنْ فَارَةً تَاجِرٍ بِقَسِيمَةٍ سَبَقَتْ عَوَارِضَهَا إِلَيْكَ مِنَ الْفَمِ" (3)
أَوْ رَوْضَةً أَنْفًا تَضُمُّنْ نَبْثَهَا غَيْثٌ قَلِيلُ الدَّمَنِ لَيْسَ بِمَعْلَمِ" (4)
جَادَتْ عَلَيْهِ كُلُّ بَكْرٍ حُرَّةٍ فَتَرَكْنَ كُلَّ قَرَارَةٍ كَالدُّرْهِمِ" (5)
سَحَاً وَتَسْكَابًا فَكُلُّ عَشِيَّةٍ يَجْرِي عَلَيْهَا الْمَاءُ لَمْ يَتَصَرَّمِ" (6).

وهنا نلاحظ أن عنتره حين حديثه عن رحيل عبله ونجواه إلى طللها استخدم مفردات الطلل التي توحى بجو الفقد والحزن والألم والحنين في الوقت نفسه.

ولكنه حين حديثه عن حسن عبله وجمالها استحضر "الروضة"، وهي مكان يوحى بالبهجة والجمال.

(1) المصدر السابق، ص132، راعنى: أفرعنى، الحمولة: الإبل التي تتحمل الأحمال الثقيلة، الخمخم: نبت تعلقه الإبل، تسف: تأكل.

(2) تستبيك: تأسرك، غرب كل شيء حده، والجمع: غروب، الوضع: البياض، المقبل: موضع التقبيل، المطعم: الطعم.

(3) التاجر: المقصود به العطار، فارة المسك: الأصل فائرة المسك وحذفت الهمزة تخفيفاً، وسميت بذلك لأن الروائح الطيبة تفر من هنا، القسامة: الجمال.

(4) روضة أنف: حديقة لم ترع بعد، الدمن: جمع دمنة وهي السرجين، معلم: بارز.

(5) البكر من السحاب: السابق مطره، الحر من كل شيء: خالصه وجيده، القرارة: الحفرة.

(6) المصدر السابق: ص133، والسحّ: الصب والانصباب، التسكاب: السكب، التصرم: الانقطاع.

ومن هنا فاستحضار عنجرة المكان يتفق مع انفعالاته وأحاسيسه،
فإذا كانت هذه الأحاسيس حزينة وصف المكان القفر وحاله فيه - وهو
الطلل -، وإذا ذكر حسن عبله استحضر المكان البهيج كالرياض.

رحلة عنجرة للوصول لمكان عبله

يعزم عنجرة على الرحيل لمكان عبله ليلقاها فيه، بعد أن هاجت
مشاعره برؤية أطلالها وتذكره إياها، ثم تذكره لمحاسنها التي جسدها
فى شعره.

ويحدثنا عن رحلته والمخاطر التي سيلاقيها فيها، والناقة القوية،
ذات الخصال الفريدة التي تؤهلها لقطع هذه المسافة البعيدة بين دار عبله
القديمة التي يقف أمامها عنجرة، ودارها الجديدة فى ذلك المكان البعيد
(عنيزتين/ أرض الأعداء).

"هَلْ تُبْلَغُنِي دَارَهَا شَدْنِيَّةٌ لُعِنْتُ بِمَحْرُومِ الشَّرَابِ مُصْرُمٌ (1)
خَطَّارَةٌ غِيبُ السُّرَى زِيَّافَةٌ تُطَسُّ الْإِكَامَ بُوْخَذِرُ خُفٍّ مَيْئَمٌ (2)
وَكَأَنَّمَا تُطَسُّ الْإِكَامَ عَشِيَّةٌ بِقَرِيبٍ بَيْنَ الْمُنْسِمَيْنِ مُصْلَمٌ (3).

ولا يحدثنا عنجرة عن الأماكن التي مرّ بها خلال رحلته لأرض عبله
الجديدة، ولا عن المخاطر التي يمكن أن يكون قد تعرض لها فيها،
بل إنه يكتفى بالحديث عن وصف ناقته، وتشبيهها ببعض الحيوانات
كالنعام (4).

(1) شدن: أرض أو قبيلة تتسبب الإيل إليها، الشراب: المقصود به هنا اللبن، مصرم: مقطوع.

(2) خطر البعير بذنبه: شال به، الزيف: التبخر، الوطس والوثم: الكسر.

(3) المصدر السابق، ص 134، تطس: تكسر، والمصلم: من أوصاف الظليم لأنه لا أذن له، والمصلم:
الاستئصال، كأن أذنه استوصلت.

(4) المصدر السابق، ص 135 - 136.

وكنا ننتظر أن يحدثنا عن لقائه بعبلة مع نهاية هذه الرحلة، ولكنه أيضاً يغفل الحديث عن هذا، ولا ندري لماذا؟ ربما لأنه لم يستطع الوصول إليها؛ ودفعه حياؤه كفارس على ألا يذكر فشله في الوصول إليها.

ولعله بعد رحلته وصل إليها ولكنها لم ترحب به كما كان يتوقع حين جاشت مشاعره أمام أطلال دارها، ومما يرجح هذا الظن قوله بعد وصف ناقته التي هي وسيلة رحلته إلى أرض عبلة الجديدة:

"إِنْ تُغْدِرْ دُونِي الْقِنَاعَ فَإِنِّي سَمَحٌ مَخَالِقَتِي إِذَا لَمْ أُظْلَمَ (1)
وَإِذَا ظَلِمْتُ فَإِنْ ظَلَمِي بِاسِلٌ مُرٌّ مَذَاقَتُهُ كَطْعَمِ الْعَلَقَمِ" (2).

لم يحدد عنتره أماكن معينة حين حديثه عن شربه الخمر وفروسيته

وأمام إعراض عبلة عن عنتره، يدافع عن نفسه بذكر أخلاقه كفارس نبيل، يقهر أعداءه، ولكنه لا يتعرض لشخص يسأله، ويحدث نفسه بما كان يتمدح به أهل الجاهلية من شربه الخمر دون أن يؤثر ذلك في رزاقته، وأنه كريم حين شربه الخمر وحين توقفه عن شربه إياها:

"وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ الْمُدَامَةِ بَعْدَمَا رَكَدَ الْهَوَاجِرُ بِالْمَشُوفِ الْمُعْلَمِ (3)
بَرْجَاجَةٍ صَفْرَاءَ ذَاتِ أُسْرَةٍ قُرَيْتُ بِأَزْهَرِ فِي الشُّمَالِ مُقَدِّمِ (4)
فَإِذَا شَرِبْتُ فَإِنِّي مُسْتَهْلِكٌ مَالِي وَعَرَضِي وَافِرٌ لَمْ يُكَلِّمْ (5)
وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصَرُ عَنْ نُدَى وَكَمَا عَلِمْتَ شِمَائِلِي وَتُكْرَمِي" (6).

(1) تغدري: ترخي والمقصود: تتسترين عني، حاذق: عالم، استلأم: لبس اللأمة أي الدرع.

(2) المصدر السابق، ص 137، وباسل: كربه، والبسالة: الشجاعة، العلقم: نبات مر المذاق.

(3) المدام والمدامة: الخمر؛ وسميت بهذا الاسم لأنها أديمت في دنها، ركد: سكن، الهواجر جمع الهاجرة، وهي أشد الأوقات حرًا، المشوف: المجلو.

(4) الأسرة: جمع السر والسرور، وهما الخط من خطوط اليد والجبهة وغيرهما؛ وتجمع أيضاً على الأسرار، وتجمع الأسرار على الأسارير، بأزهر: أي بإبريق أزهر، مقدم: مسدود الرأس بالقدم.

(5) لم يكلم: لم يجرح.

(6) المصدر السابق، ص 137، وندي: كرم، شمائلي: أخلاقي.

والملاحظ هنا أن عنتره لم يحدثنا عن مكان - أو أماكن - محدد شرب فيه الخمر؛ وهذا يعود لكونه يشربها في أماكن عديدة في الحانات وفي الطريق، وداخل خيمته؛ مما لا يستدعي معه ذكر المكان هنا.

وأيضاً لم يذكر عنتره أسماء أماكن محدّدة حين تفاخره بفروسيته موجهاً بذلك رسالة لعبلة لعلها ترضى عنه، وتعبأ به وتترك تجاهلها إياه، يقول:

وَحَلِيلٍ غَانِيَةٍ تَرَكْتُ مُجَدِّلاً ⁽¹⁾	تَمْكُو فَرِيصَتُهُ كَشِدْقِ الْأَعْلَمِ ⁽¹⁾
سَبَقَتْ يَدَايَ لَهُ بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ	وَرَشَّاشِ نَافِذَةٍ كَلَوْنِ الْعَنْدَمِ ⁽²⁾
هَلَا سَأَلْتُ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ	إِنْ كُنْتَ جَاهِلَةٌ بِمَا لَمْ تَعْلَمِي ⁽³⁾
إِذْ لَا أَزَالُ عَلَى رِحَالَةٍ سَابِحٍ	تَهْدِي تَعَاوُرَةَ الْكُمَاةِ مُكَلِّمِ ⁽⁴⁾
طَوْرًا يُجَرِّدُ لِلطَّعْمَانِ وَتَارَةً	يَأْوِي إِلَى حَصْنِ الْقَسِيِّ عَرْمَرَمِ ⁽⁵⁾
يُخِيرُكَ مِنْ شَهْدِ الْوَقِيعَةِ أَنْتَى	أَغْشَى الْوَغَى وَأَعْفُ عِنْدَ الْمَغْنَمِ ⁽⁶⁾
وَمُدْجِجِ كَرَةِ الْكُمَاةِ نَزَالَةٍ	لَا مُمَعِنَ هَرَبًا وَلَا مُسْتَسْلِمِ ⁽⁷⁾
جَادَتْ لَهُ كَفِّي بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ	بِمُتَقَفِّ صِدْقِ الْكُعُوبِ مُقَوِّمِ ⁽⁸⁾

(1) الحليل: الزوج، الغانية: قيل: هي ذات الزوج من النساء لأنها غنيت بزوجها عن الرجال، وقيل:

بل الغانية البارة الجمال المستغنية بجمالها عن التزيين، جدلته: ألقبته على الجدالة، وهي

الأرض، المكاء: الصغير، العلم: الشق في الشفة العليا.

(2) العندم: قيل: هو دم الأخوين، وقيل: هو شقائق النعمان.

(3) الخيل: المقصود الفرسان الذين يركبون الخيل، ابنة مالك: أي عبلة.

(4) التماور: التداول، يقال: يتعاورون ضرباً: إذا جعلوا يضربونه على جهة التناوب، الكلم: الجرح.

(5) الطور: التارة والمرة، والجمع الأطوار، العرمرم: الكثير، الإحصاء: الإحكام.

(6) الوقعة والوقية: اسمان من أسماء الحرب، الوغى: أصوات أهل الحرب، ثم استعير للحرب،

المغنم: المكسب والغنيمة.

(7) المدجج: التام السلاح، الإمعان، الإسراع في الشيء والغلو فيه، الاستسلام: الانقياد والخضوع.

(8) بعاجل طعنة: بطعنة سريعة، الصديق: الصلب.

فَشَكَّكَتُ بِالرَّمْحِ الْأَصَمَّ ثِيَابَهُ لَيْسَ الْكَرِيمُ عَلَى الْقَنَا بِمُحَرَّمٍ ⁽¹⁾
فَتَرَكَّهُ جَزَرَ السُّبَاعِ يُثْشِنُهُ يَقْضِمَنَّ حُسْنَ بَنَانِهِ وَالْمِغْصَمَ ⁽²⁾.

ولعل عنترة لم يحدثنا عن أماكن محددة خاض فيها معاركه وأبرز فيها انتصاراته، ليدلل بهذا على كثرتها وأنها لا يمكن عدّها وتتبع الأماكن التي حدثت فيها، أو لعله تجاهل ذكر هذه الأماكن التي دارت فيها معاركه مع أعدائه؛ لشهرتها، وأنه لا داعى لذكرها.

وعلى الرغم من عدم تحديد عنترة أسماء هذه الأماكن التي صارع فيها أعداءه وهزمهم فيها، فإنه يستحضر فى معلقته كيفية قتاله لهؤلاء الأعداء، وما فعله معهم فيها، ورد فعل فرسه خلال هذه المعارك.

وعنترة يتحدث عن هذه المعارك ليس فقط لمجرد التباهى المجرد من كل غرض سوى إرضاء الذات بذكر هذه البطولات، بل إنه أيضاً يتحدث عنها موجهاً كلامه لعبلة لعلها ترضى عنه، وتواصله حباً بحب.

ويواصل عنترة حديثه عن فخره بفروسيته، ويحدثنا عن دور فرسه - رفيقه فى ساحات القتال - فى هذه المعارك مسترضياً بذلك عبلة، لعلها تتبهر بهذه البطولات فتواصله بعد جفاء منها له:

"وَلَقَدْ حَفِظْتُ وَصَاةَ عُمَى بِالضُّحَى إِذْ تَقْلُصُ الشُّفْتَانِ عَنْ وَضَحِ الْفَمِ ⁽³⁾
فِي حَوْمَةِ الْحَرْبِ الَّتِي لَا تَشْتَكِي غِمَرَاتِهَا الْأَبْطَالُ غَيْرَ تَغْمُغِمِ ⁽⁴⁾

(1) الأصم: الصلب.

(2) المصدر السابق، ص 138- 139، والجزر: جمع جزرة وهى الشاة التى أعدت للذبح، النوش: التناول، القضم: الأكل بمقدم الأسنان.

(3) الوصاة: الوصية، تقلص: تتشنج، وضح الفم: الأسنان.

(4) حومة الحرب: معظمتها، وتحوم الحرب: أى تدور، غمرات الحرب: أى شدائدتها التى تغمر أصحابها؛ أى تغلب قلوبهم وعقولهم، التغمغم: صياح لا يفهم منه شيء.

إِذْ يَتَّقُونَ بِىِ الْأَسِنَّةَ لَمْ أَخِمَ عَنْهَا وَلَكِنِّى تَضَاقِقُ مُقَدِّمِى (1)
 لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ يَتَذَامَرُونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مُذَمِّمِى (2)
 يَدْعُونَ عَنَتْرَ وَالرِّمَاحُ كَأَنَّهَا أَشْطَانُ بئْرِ فِى لَبَانِ الْأَذْهِمِ (3)
 مَا زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِثَغْرَةٍ نَحْرِهِ وَلِبَازِهِ حَتَّى تَسْرِيْلَ بِالْدَمِ (4)
 فَازورٌ مِّنْ وَقَعِ الْقَنَآ لِبَازِهِ وَشَكَا إِلَى بَعْبَرَةٍ وَتَحْمُحِمِى (5)
 لَوْ كَانَ يَذْرِى مَا الْمَحَاوِرَةُ اشْتَكَى وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامَ مُكَلِّمِى (6)
 وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِى وَأَذْهَبَ سُقْمَهَا قِيلُ الْفَوَارِسِ وَبِكَ عَنَتْرَ أَقْدَمِ (7)

وها هو عنتره يكتفى بذكر أرض معاركه بقوله "حومة الحرب"،
 وهى المكان الذى تدور فيه الحرب، ولكنه لا يحددها، وهذا - كما
 قلنا من قبل - لعله لكثرة معاركه وصعوبة حصرها، أو لاشتهارها بين
 الناس - خاصة وعنتره من فرسان العرب الكبار المشهورين فى العصر
 الجاهلى (8) - ولذا لا حاجة به لذكر أماكنها تفصيلاً فى شعره.

(1) الالتقاء: الحجز بين الشيئين، الخيم: الجين، المقدم: موضع الإقدام.

(2) التذامر: الحضر على القتال، مذمم: محتقر منتقص.

(3) الشطن: الحبل الذى يستقى به، والجمع الأشطان، اللبان: الصدر، الأذهم: اسم فرس عنتره.

(4) الثغرة: الوقبة فى أعلى النحر، والجمع الثغر، تسريل: اكتسى.

(5) ازور: مال، التحمحم: من سهيل الفرس ما كان فيه شبه الحنين ليرق صاحبه له.

(6) المحاورة: الكلام والحديث.

(7) المصدر السابق، ص 142-143، وبك: لفظة تدل على التحريض والحث، أقدم: أى خض القتال

معنا.

(8) انظر فى هذا: الحيوان، 103/2، والشعر والشعراء، ص 154.

الغائبة

وهكذا رأينا عنصرة يستحضر المكان فى كل موقف فى معلقته، ولكنه يحدده ويذكر معالمه واضحة حين حديثه عن دار عبلة وأطلالها، والمكان الذى وصلت إليه.

فى حين أنه يشير بعد ذلك لأماكن أخرى خلال حديثه عن رحلته - والأماكن التى مربها خلال هذه الرحلة - وأماكن شربه الخمر، والأماكن التى دارت بها معاركه، ولكنه لا يحددها لنا بذكر أسمائها، وإن كان يصفها لنا وصفاً فيه تجسيد واضح لها؛ حتى كأننا نراها رأى العين.

وفى كل الأحوال يبدو المكان حاضراً فى معلقة عنصرة منذ بدايتها إلى نهايتها مشاركاً عنصرة أفراحه وأحزانه وتطلعاته وحسراته، بل إن مشكلة عنصرة فى هذه المعلقة هى مع المكان كما وضع هذا فى تحليلنا لهذه المعلقة.

البنية الدرامية في قصيدة

أبي دلالة اللامية في بغلته

قبل أن نحلل قصيدة أبي دلالة اللامية في بغلته ونظهر الجوانب الدرامية فيها نحب أن نتناول أمرين نظن أن لهما علاقة قوية بموضوعنا .. الأمر الأول هو محاولة إظهار الجانب الأبرز في شخصية أبي دلالة .. هل هو شاعر كبير اهتم به الشعراء والنقاد وكبار رجال الدولة في عصره وبعده لهذه المكانة الشعرية الكبيرة له؟ أم إن شخصيته كشاعر توارت خلف كونه مضحكاً ومتدبراً في قصور الخلفاء العباسيين الأوائل - السفاح والمنصور والمهدي - ؟ وليس الشعر عنده إلا أحد وسائل المضحك والمهزج .. تلك الوظيفة التي كان يقوم بها ويعشقها كما يظهر ذلك العديد من نوادره وأخباره التي ذكرت في العديد من كتب التاريخ والتراجم والأدب.

أما الأمر الآخر فهو تحديد مقصودنا بالبنية الدرامية ومحاولة إثبات وجودها في بعض الشعر العربي القديم .. خاصة في قصيدة أبي دلالة اللامية في بغلته التي نعرض لها بالدراسة في هذا البحث.

أبو دلالة بين كونه شاعراً ومضحكاً للخلفاء العباسيين الأوائل

أبو دلالة هو زُند بن الجون⁽¹⁾. ويقول أبو الفرج الأصفهاني: إنه "كوفي أسود، مولى لبنى أسد. كان أبوه عبداً لرجل فيهم يقال له فضافض فأعتقه. وأدرك آخر أيام بنى أمية، ولم يكن له في أيامهم نباهة، ونبغ في أيام بنى العباس، وانقطع إلى أبي العباس وأبى جعفر المنصور والمهدي"⁽²⁾.

وتاريخ ميلاد أبي دلالة مجهول، ولكنه - في الغالب وبالنظر لبعض الأخبار التي وصلتنا عنه - قد "وُلد في أواخر القرن الهجري الأول،

أو أوائل القرن الهجرى الثانى⁽³⁾. أما وفاته فقد كانت سنة 161هـ باتفاق كثير من المؤرخين والباحثين⁽⁴⁾.

ونجد بعض المؤرخين والأدباء والباحثين قديماً وحديثاً يصفون أبا دلامة بكونه شاعراً مجيداً حتى لقد قيل عنه: إنه "يداخل الشعراء ويزاحمهم فى جميع فتونهم، وينفرد فى وصف الشراب والرياض وغير ذلك مما لا يجرون معه فيه"⁽⁵⁾، ويقول ياقوت الحموى: "ولأبى دلامة شعر كثير كله جيد"⁽⁶⁾، ويشير ابن قتيبة إلى أن أبا العباس السفاح كان يستحسن شعره⁽⁷⁾.

ويؤكد الدكتور شوقى ضيف على شاعرية أبى دلامة موضحاً أنه "كان يجيد الرثاء كما يجيد المديح"⁽⁸⁾، ويقول عنه الدكتور عبده بدوى: إنه "كان بحق شاعراً فكها يعرف ما يراد منه فى بلاط الخلفاء"⁽⁹⁾.

وعندما نطالع ما وصلنا من شعر أبى دلامة الذى جمعه أكثر من باحث⁽¹⁰⁾، نجد أن أكثر شعره مقطوعات قصيرة لا تزيد المقطوعة منها على العشرة أبيات - فى الغالب - ، والملاحظة الأهم أن هذا الشعر - أو تلك المقطوعات - يأتى أغلبه من خلال النوادر التى يكون الشعر جزءاً منها، ولا يمكن فهمه جيداً وإدراك عناصر الفكاهة به إلا من خلال قراءة النادرة التى يأتى من خلالها⁽¹¹⁾.

ومن هنا فإننا يمكننا الحكم إلى كون أبى دلامة كان مضحكاً للخلفاء قبل أن يكون شاعراً؛ لأن أكثر شعره - كما نرى - لم يكن إلا وسيلة يستخدمها ذلك المضحك لتسلية الخلفاء ومن يحيط بهم.

وقد انتبه بعض المؤرخين والباحثين قديماً وحديثاً إلى بروز شخصية المضحك⁽¹²⁾ على شخصية الشاعر فى أبى دلامة، فيردّد أكثرهم: إنه كان

ظريفاً فصيحاً كثير النوادر⁽¹³⁾، ويشير أبو الفرج الأصفهاني إلى أن الخلفاء العباسيين كانوا يقدمونه ويصلونه ويستطيبن مجالسته ونوادره⁽¹⁴⁾؛ مما يعنى اهتمامهم به كمضحك ومتندر قبل أن يكون شاعراً، أو كما قلنا إن كونه شاعراً كان جزءاً من شخصية المضحك عنده خاصة أن شعره يدور - فى معظمه - حول الفكاهة ويتصل بنوادره، وقلما يُروى خارجها.

ونجد الجاحظ يشير إلى القوة الإضحائية العالية عند أبى دلامة⁽¹⁵⁾، كما أدرك هذه الصفة فيه بعض معاصريه⁽¹⁶⁾، وتتجلى هذه القدرة الإضحائية عنده فى نوادره وشعره الذى يأتى - كما قلنا فى الغالب - داخل هذه النوادر⁽¹⁷⁾.

ويقول الدكتور عبده بدوى: إن أبا دلامة "قد أخذ على عاتقه أن يملأ الحياة من حوله بالبهجة، والسخرية والدعابة، وأن يتصل بالطبقة الحاكمة رجالاً ونساء ليضاحكهم"⁽¹⁸⁾.

ولا يعنى وصولنا لهذه النتيجة الانتقاص من قيمة أبى دلامة كشاعر، ولكن هذا يعنى إدراك دور الشعر فى حياته، وأثر كونه مضحكاً ومهرجاً فى شعره من خلال ميله للسخرية والفكاهة والبساطة فى الأسلوب والتعبير، واستخدامه معجماً لغوياً سهلاً قريباً من لغة الناس فى عصره، إلى جانب التأكيد على كونه شاعراً مطبوعاً مرتجلاً، يرتجل أكثر شعره فى مواقف له مع الخلفاء وكبار رجال الدولة فى عصره، فتبدو هذه المواقف والشعر الذى قيل فيها نوادر وقصصاً مضحكة⁽¹⁹⁾.

مفهوم البنية الدرامية

ونتناول الآن بإيجاز القضية الثانية: وهى مفهوم البنية الدرامية، ومدى وجودها فى الشعر العربى القديم، وفى قصيدة أبى دلامة فى بغلته خاصة.

يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: إن "التعبير الدرامى هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبى"⁽²⁰⁾. و"أفضل الشعر أقربيه للتعبير الدرامى"⁽²¹⁾.

وأهم ما يميز الشعر الدرامى أنه يحتوى على شعر وقصة فى الوقت نفسه، فهو شعر قصصى⁽²²⁾، وتستفيد القصة من الشعر التعبير الموحى المؤثر، ويستفيد الشعر من القصة التفاصيل المثيرة الحية"⁽²³⁾.

وهذا النوع من الشعر "لا بد أن يتطلب شاعراً له أكثر من مقدرة الشاعر وأكثر من مقدرة القصاص. لا بد أن يكون الشاعر بحيث يجمع ويوازن فى الوقت نفسه بين المقدرة الشعرية والمقدرة القصصية"⁽²⁴⁾.

ومعنى وجود القصة فى هذا النوع من الشعر احتواؤه على عناصرها من حدث وحبكة وصراع وحوار وشخصيات، وعناصر درامية أخرى يجب توافرها فى الشعر القصصى.

والشاعر فى قصائده الدرامية يستوحى بعض ظواهر موجودة فى الفنون الأخرى كالقصة والرواية والمسرحية .. خاصة فى القصيدة الدرامية الحديثة⁽²⁵⁾ التى صارت الحدود بينها وبين الأجناس الأدبية الأخرى واهية، وأصبحت تأخذ منها بعض عناصرها من خلال تداخل الأجناس الأدبية وتلاقحها فى هذا العصر⁽²⁶⁾.

ولا يكون الشعر فى القصيدة الدرامية – أو فى أى شكل من أشكال الدراما – لمجرد الزينة والزخرف بل لابد أن تكون له وظيفة داخل الكيان القصصى الذى يأتى من خلاله⁽²⁷⁾.

وأزعم أن بعض الشعر العربى القديم قد احتوى على الدراما لبروز العناصر القصصية فيه⁽²⁸⁾، بل إننى أزعم أن بعض الشعراء العرب القدماء قد توافرت فى بعض شعرهم الكثير من العناصر الدرامية كلبيد بن ربيعة وعمر بن أبى ربيعة وأبى نواس الذى "تميز ببناء قصائده بالحوار القصصى والتحليل من وحدة البيت، إذ لا تساعده وحدة البيت على الحوار أو القصص"⁽²⁹⁾.

أما عن أبى دلالة فقد وضع الدكتور محمد مصطفى هدارة اهتمامه بالروح القصصية فى شعره؛ ولذا لا يهتم بوحدة البيت فى القصيدة "فتراه يصل بين الأبيات دون أن يجعل القوافى فواصل فى المعنى، وفى ذلك تجديد وخروج عن عمود الشعر القديم"⁽³⁰⁾.

وفى موضع آخر يؤكد الدكتور هدارة على قدرة أبى دلالة القصصية العالية فى شعره إلى جانب قدرته العالية على السخرية⁽³¹⁾.

وبالنظر فى شعر أبى دلالة الذى وصلنا – فى ديوانه الذى جمع شعره فيه الدكتور إميل بديع يعقوب – نجد كثرة الشعر الذى يحتوى على عناصر القصة فيه، ونخص بالذكر أرقام بعض القصائد والمقطوعات فيه ذات العناصر القصصية الواضحة، وهى: 30 ، 31 ، 42. إلى جانب قصيدته الشهيرة فى بغلته التى هى موضوع دراستنا فى هذا البحث.

شهرة قصيدة أبي دلالة اللامية في بغلته

أما عن قصيدة أبي دلالة اللامية في بغلته، فهي قصيدة شهيرة رواها كثير من المصادر القديمة، وعندما رواها الجاحظ في كتابه البغال قال: - معبراً عن شهرتها - "قال أبو دلالة في بغلته. والمثل في البغال بغلة أبي دلالة"⁽³²⁾.

وأعجب الخليفة المهدي بهذه القصيدة، وكافأ أبا دلالة عليها، وعوضه عن تلك البغلة التي وصفها في قصيدته تلك⁽³³⁾.

وترى الدكتورة ودیعة طه النجم أن أبا دلالة قد فتح طريقاً جديداً للشعراء بقصيدته تلك في بغلته، تقول في هذا: "ولأبي دلالة شعر ساخر فتح فيه طريقاً للشعراء العباسيين في نمط من الفكاهة يكاد يكون جديداً وذلك في وصفه بغلة كانت له، وفي السخرية منها"⁽³⁴⁾.

وقد عارض أبو دلالة بهذه القصيدة أبا خنيس حين هجا بغلته في شعر له وسخر منها⁽³⁵⁾، ولكن أبا دلالة تفوق عليه في قصيدته اللامية في بغلته.

ومما تجب الإشارة إليه أيضاً أن أبا دلالة قد كتب شعراً آخر في بغلته هذه - أو في غيرها - ووصل إلينا بيت من شعره ذاك في تلك البغلة - أو في غيرها - غير قصيدته المشهورة في بغلته⁽³⁶⁾.

وبعد هذا التمهيد نبدأ في دراسة البنية الدرامية في قصيدة أبي دلالة اللامية في بغلته.

عناصر البنية الدرامية

تجب الإشارة أولاً إلى أن البنية الدرامية لا تعنى مجرد وجود العناصر القصصية في الشعر فحسب، ولكنها تعنى إضافة إلى ذلك تماسك القصيدة ووجود عناصر الصراع والتشويق بها، "وأن تتوفر على قدر من التموج والتباين، لا بد لها من أن تعلو وتهبط، وتشف وتكدر تصفى إلى أنين الروح تارة، وتتفجر بالصراخ الدامى تارة أخرى"⁽³⁷⁾. إلى جانب هذا فإن القصيدة الدرامية تتعدد فيها الأصوات⁽³⁸⁾، ويهتم الشاعر فيها بالتفصيلات الحية الجوهرية التى تقوم عليها البنية الدرامية للقصيدة⁽³⁹⁾، وتجنح القصيدة الدرامية للتكثيف باختيار الجوهرى من أجزاء التجربة⁽⁴⁰⁾. والقصيدة الدرامية تكتسب نموها من خلال نمو القصيدة نفسها⁽⁴¹⁾، وأخيراً فالقصيدة الدرامية يترك فيها الشاعر بعض الفجوات التى ينشط فيها خيال القارئ وذاكرته ليحاول ملأها⁽⁴²⁾.

ولا ندعى أن قصيدة أبى دلالة قد احتوت على كل هذه العناصر الدرامية، بل هى - فى ظنى - قد احتوت على أكثرها، وسيظهر تحليلنا لها صدق قولنا هذا.

الحدث

الحدث هو "أشمل العناصر الفنية التى تتطوى على علاقات ضمنية كثيرة مع الشخصية والزمان والمكان"⁽⁴³⁾. ويمكن تعريف الحدث الدرامى بأنه "الحركة الداخلية للأحداث"⁽⁴⁴⁾، والمقصود بالحركة الداخلية هى "شئ وراء ما تدركه الحواس، شئ يحتاج إلى أكثر من مجرد الإدراك الحسى أو مجرد التخزين، بل يحتاج إلى قدرة على فهم ما

يجرى وربطه بعضه ببعض حتى تكتمل الصورة فى النهاية ، وهو ما نقصده بالمحصلة النهائية التى تأتى بعد المراحل المختلفة من التطور⁽⁴⁵⁾.

وبعبارة أوضح فالحدث يعنى عرض الحكاية أو القضية أو المشكلة ، وغالباً ما يكون له بداية ووسط ونهاية ، وينشأ عن موقف معين ويتطور وينمو بالضرورة إلى نقطة معينة⁽⁴⁶⁾.

وقد يكون الحدث فى القصيدة الدرامية بسيطاً أو مركباً ، والحدث البسيط هو الذى يعتمد فى بنائه على قصة أو حدودية واحدة بينما الحدث المركب هو الذى يعتمد فى تركيبه على قصة أو حدودية رئيسية تغذيها قصة أو حدودية فرعية أو أكثر من ذلك. أى إن هناك خطأ رئيسياً واحداً لتطور الحدث الأول. بينما يوجد خيط فرعى أو أكثر يسير جنباً إلى جنب مع الخيط الرئيسى ، يغذيه ويقوى منه إما بالاتفاق أو المعارضة فى الحدث الثانى⁽⁴⁷⁾.

ونجد فى قصيدة أبى دلالة اللامية فى بغلته حدثاً واحداً يسير بشكل تقليدى؛ أى له بداية ووسط ونهاية. وتأتى الأبيات الاثنا عشر الأولى فى القصيدة؛ لعرض بداية الحدث، وتتلخص فى معاناة الراوى - أى الشاعر - مع بغلته التى ابتلى بها ، ويحدثنا بقدر من الإيجاز عن بعض عيوبها التى لم يعد يحتملها؛ ولذا يرغب فى التخلص منها ، ولكن كيف السبيل إلى ذلك. يقول أبو دلالة فى مطلع قصيدته:

- 1- "أبعد الخيل أركبها كراماً وبعد الغر من حُضر^(*) البغال
- 2- رزقت بُغيلةً فيها وكال^(**) وخيرُ خصالها فرطُ الوكال

(*) الحُضر: جمع الحضار، وهى القوة الجيدة السَّير.

(**) الوكال: الضعف والكسل.

- 3- رأيتُ عيوبَهَا كَثُرَتْ وَغَالَتْ ولو أَقْنَيْتُ مَجْتَهِدًا مَقَالِي
4- لِيُخَصِّىَ مَنْطَقِي وَكَلَامُ غَيْرِي عُشِيرَ خَصَالِهَا شَرُّ الْخَصَالِ⁽⁴⁸⁾.

وهذا المطلع يطالعنا بفارقة الشاعر بين حاله مع تلك البغلة المبتلى بها وحاله مع الخيل التى كان يركبها قبلها وعر البغال التى كان يمتطيها؛ ومن هنا نشعر بأزمة الشاعر وضيقة، ولكنه لا يصور لنا هذه الأزمة وذلك الضيق بالأسى والحزن، بل يصورهما بريشة السخرية، لعله بهذا ينفذ عن نفسه ذلك الضيق، وينتقم من هذه البغلة - العدو له - بالسخرية منها فى قصيدته تلك.

ويستخدم أبو دلالة منذ بداية القصيدة كل وسائله للسخرية منها؛ كالتصغير حين قوله عنها "بغيلة"، واستخدام أدوات الشرط التى توحى بعدم القدرة على إحصاء عيوبها مهما حاول واجتهد، وذلك فى قوله:

- 3- رأيتُ عيوبَهَا كَثُرَتْ وَغَالَتْ ولو أَقْنَيْتُ مَجْتَهِدًا مَقَالِي

ثم يعرض علينا أبو دلالة بعض عيوبها بطريقة السخرية بقوله:

- 5- "فَاهُونَ عَيْبَهَا أَنَّى إِذَا مَا نَزَلْتُ وَقَلْتُ: امشَى لَا تُبَالِي

- 6- تَقُومُ فَمَا تُرِيمُ^(*) إِذَا اسْتَحْجْتُ وَتَرْمَحُنِي وَتَأْخُذُ فَيَقْتَالِي

- 7- وَإِنِّي إِنْ رَكِبْتُ أَذَيْتُ نَفْسِي بِضَرْبٍ بِالْيَمِينِ وَبِالشِّمَالِ

- 8- وَبِالرَّجْلَيْنِ أَرْكِضُهَا جَمِيعًا فَيَا لَكَ فَيَ الشَّقَاءِ وَفَى الْكَالِ⁽⁴⁹⁾.

واستخدام الشاعر الأفعال المضارعة فى وصفه عيوب بغلته:

"لا تبالي، تقوم، فما تريم، ترمحنى، تأخذ" - يدل على استحضار الصورة، فكأننا نشاهد ما تفعله تلك البغلة بشاعرنا، وفى الوقت نفسه تدل هذه الأفعال المضارعة على استمرار قيام هذه البغلة بهذه الأفعال

(*) فما تريم: لا تتحرك.

المؤذية تجاه الشاعر مما يدل على استمرار معاناته منها؛ ولذا يرغب في التخلص منها؛ ولهذا يعقد العزم على الذهاب بها إلى سوق الكناسه ويأمل أن يجد شخصاً يشتريها، وبالطبع لن يشتريها منه إلا شخص مغفل؛ لأن عيوبها واضحة لا تخفى إلا على المغفلين. يقول الشاعر:

- 12- "فلما هدّنى وتقى رُقَادى وطال لذاك همّى واشتغالى
13- أتيتُ بها الكُنَاسَةَ مُسْتَبِيعاً أفكّرُ دَائِباً كيفَ احتيالى
14- بعُهدَةٍ سِلْعَةٍ^(*) رُدّت قديماً أطمُ بها على الداء الغُضَالِ
15- فبينما فكرتُ فى السُّوم تُسرى إذا ما سمّتُ أرخص أم أغالى"⁽⁵⁰⁾.

ونلاحظ في البيت الثانى عشر الذى يصور أزمة الشاعر فى تلك القصيدة استخدام حروف المد فى بعض الكلمات مثل: "رقادى، طال، اشتغالى" مما يدل على طول معاناة الشاعر مع بقلته، ووصوله إلى درجة لا يستطيع معها الصبر على هذه البغلة ومواصلة التعايش معها وتحمل عيوبها.

ونصل لذروة الحدث فى البيت الثالث عشر الذى يحدثنا الشاعر فيه عن حيرته فى كيفية التخلص من هذه البغلة، يقول الشاعر:

- 13- أتيتُ بها الكُنَاسَةَ مُسْتَبِيعاً أفكّرُ دَائِباً كيفَ احتيالى
إنه لن يستطيع التخلص منها إلا بالاحتيال والمكر والخداع؛ ولن يجوز هذا الاحتيال إلا على شخص مغفل، ولكن أين هذا الشخص؟

هنا كما قلنا نصل إلى ذروة الحدث⁽⁵¹⁾، وتبدو حيرة الشاعر، وتعبر المقابلات عن حيرته، فهو لا يدري هل يحاول بيعها بثمن رخيص ليتخلص منها أم يغالى فى سعرها؟ ثم يساوم من يشتريها منه على هذا

(*) العهدة: العيب، سلعة: شبيهة بالفدة.

السعر؛ فيظن المشتري أنه هو الذى خدع الشاعر بإرخاص ثمنها بعد أن عُرض فيها مبلغ كبير.

ونشير هنا إلى أن الشاعر يستخدم المقابلات على مستوى قصيدته كلها بما توحى به من توتر درامى ودرجة عالية من الصراع. والصراع هنا يدور فى نفس الشاعر فهو فى حيرة من أمره فى الوسيلة التى بها سيستطيع التخلص من بغلته.

وتبدو بوادر التخلص من هذه البغلة، وإنهاء أزمة الشاعر معها من خلال إقبال شخص على أبى دلالة فى سوق الكناسه - ولاحظ استخدام أبى دلالة للعلامات المكانية المحددة التى تُوحى بحيوية التجربة وواقعيتها مما يؤدي لتفاعلنا معها - وكما قلنا لا بد أن يكون هذا الشخص أحمق ليشتريها، وقد كان، ويخدعه أبو دلالة حين يصور له أنه قد أرخص فى ثمنها؛ ولذا يشتريها ذلك الشخص الأحمق، سعيداً بفوزه وظنه أنه قد خدع أباً دلالة حين جعله ينقص من ثمنها. ولكن أباً دلالة بعد أن أكد البيع وجعله لا رجعة فيه، لا يجعل هذا الشخص يعود لبيته سعيداً ولو لساعات أو لدقائق، بل يبوح له بما فى مكنون نفسه من عيوب هذه البغلة؛ لينفّس عن نفسه؛ وليحول آلامه التى كانت عنده بسبب هذه البغلة إلى ذلك المشتري الأحمق.

ويبدو الحدث حتى البيت الثانى والعشرين سريعاً متصاعداً، تقل الوقفات الوصفية فيه؛ لأن وصف عيوب البغلة قد جاء - فى هذه الأبيات - قصيراً سريعاً لا يوقف حركة السرد بها.

ولكننا ابتداء من البيت الثالث والعشرين حتى البيت التاسع والخمسين - وهو آخر بيت فى القصيدة - نجد الشاعر يقف وقفة وصفية طويلة يعرض فيها للمشتري - ولنا - عيوب هذه البغلة بتفصيل شديد،

نشارك فيها الشاعر إحساسه بمرارة الخطب الذى كان فيه حين كانت هذه البغلة معه ، والآن تحوّل الخطب لذلك المشتري الجديد الذى - كما قلنا - لا يستمتع بظنه أنه الرابع فى هذا البيع ولو لدقائق. فلم يكتف أبو دلامة بخداعه بل إنه أيضاً تشفّى منه ومن البغلة حين وصفه له عيوبها تلك الكثيرة.

ولم يحدثنا أبو دلامة عن رد فعل ذلك الشخص حين سمع من أبى دلامة هذه العيوب الكثيرة عن تلك البغلة ، وبالطبع لم يستطع إعادتها إلى أبى دلامة؛ لأنه اشترط عليه أنه بيع غير مستقال؛ أى لا رجعة فيه، وقد ترك لنا أبو دلامة أن نخمن رد فعل هذا الشخص، وهو الإحساس بالمرارة والضيق. ولا شك أن مشتري هذه البغلة يشارك تلك البغلة السخرية التى سخرها أبو دلامة من بغلته؛ لأنه لا يشتريها إلا أحقق على حد قوله.

الحبكة

نلاحظ فى هذه القصيدة وجود الحبكة التى تعنى ترتيب الأحداث والأفعال وفق عنصر السببية⁽⁵²⁾. فالحدث فى هذه القصيدة بسيط يتصاعد من بداية القصيدة إلى نهايتها، ونظل معلقين لمعرفة كيفية انتهائه. ويبدو أن ما يحدث فيه يتم بشكل منطقي، فالذى اشترى البغلة شخص مغفل، ومن هنا فلا يوجد أدنى خلل فى القصيدة أو خروج عن المنطق بها.

الصراع

كذلك نجد الصراع واضحاً فى هذه القصيدة، والصراع "يمثل العمود الفقرى فى البناء الدرامى، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث"⁽⁵³⁾، والصراع يكون من خلال وجود هجوم وهجوم مضاد⁽⁵⁴⁾، ومن خلال اختلاف الرغبات للشخصيات وسعيها لتحقيق تلك الرغبات⁽⁵⁵⁾،

وغالبًا ما يتم تصوير الصراع من خلال عرض المشاهد المتضادة⁽⁵⁶⁾،
والمواقف المتعارضة.

وفى هذه القصيدة نجد الصراع يدور على مستويين .. المستوى الأول
فى نفسية الشاعر حين صورنا حيرته وألمه لمعاشرته هذه البغلة التى صارت
له كالعدو.

أما المستوى الثانى فيدور بين أبى دلامة وذلك المشتري الأحق،
أبو دلامة يحاول خداعه ببيعه تلك البغلة له، وذلك الشخص الأحق يحاول
هو أيضًا خداع أبى دلامة بشراء تلك البغلة بمبلغ أقل من الذى عرضه
أبو دلامة عليه. يقول الشاعر:

- 16- "أتانى خائبٌ حمقٌ شقى" قديمٌ فى الخسارة والضلال
- 17- وقال تبيعُها؟ قلتُ: ارتبطُها بكمك إن بيعى غيرُ غالٍ
- 18- فأقبلَ ضاحكًا نحوى سرورًا وقال: أراك سهلًا ذا جمالٍ
- 19- وراوغنى^(*) ليخلُو بى خداعًا ولا يدري الشقى بمن يُخالى^(**)
- 20- فقلتُ بأربعين، فقال: أحسنُ إلى فإن مثلك ذو سرجالٍ
- 21- فأتركُ خمسةً منها لعمى بما فيه يصير من الخبال^(*)
- 22- فلما ابتاعها منى وبئتُ له فى البيع غير المستقال⁽⁵⁷⁾.

وتوحى لنا هذه الأبيات بمظاهر الصراع بين أبى دلامة وذلك
المشتري الأحق، كل يحاول أن يخدع الآخر، ولكن أنى لهذا الأحق أن
يخدع أبا دلامة، فلا شك أنه هو الذى انخدع فى النهاية حين أوهمه

(*) راوغنى: حاول خداعى.

(**) يخالى: يخادع.

(*) الخبال: الفساد.

أبو دلالة أنه أنقص بعض الثمن الذى طلبه فيها. وحينذاك ينتهى الصراع بشراء ذلك الرجل الأحمق تلك البغلة.

ولكى يجعلنا الشاعر نعيش أبعاد ذلك الصراع بينه وبين ذلك المشتري نراه يصور لنا موقف البيع والشراء بينه وبين ذلك المشتري بواقعية تجعلنا كأننا نرى ما نقرؤه ونشاهده بأعيننا، واستعان بالأفعال المضارعة التى تستحضر الصورة وتشعرنا بواقعيته، مثل: "أتانى، تبيعها، أراك، يخلو، يدري، يخالى، فأترك، يصير".

كذلك نجد استخدام الأفعال فى هذه الأبيات يعطينا إحساسًا بالحركة فى المشهد، فهو مشهد متحرك نابض بالحياة. وكان الحوار فيه أداة أخرى لتقوية الصراع فيه؛ ولإظهار الواقعية واستحضار الصورة به.

الحوار

الحوار هو "الكلام الذى يتم بين شخصيتين أو أكثر. وبالتجوز يمكن أن يطلق على كلام شخص واحد"⁽⁵⁸⁾، وعن طريق الحوار يتم تصوير الصراع الدرامى وتجسيده⁽⁵⁹⁾، وإبراز الجوانب المختلفة للشخصيات، وإثراء الحدث وتعميقه.

كذلك فإن "الحوار يحول اللغة المكتوبة إلى ما يشبه اللغة المنطوقة"⁽⁶⁰⁾ و"يعكس - أو يبدو أنه يعكس - صفة الكلام الحقيقى بين الناس"⁽⁶¹⁾، وأيضًا تأتى أهمية الحوار لما يمكن "أن يثيره من الانفعالات وما يحدثه من التشوق والتشويق"⁽⁶²⁾.

وفى الشعر الدرامى نرى الحوار يقوم بهذه الوظائف، وحتى يقوم بأدواره تلك على أحسن وجه يجب أن يتميز بالتكثيف والتركيز⁽⁶³⁾، ويبدو أنه يعكس - إلى حد ما - حركة الواقع⁽⁶⁴⁾ و"الحوار الجيد ليس

هو الحوار الذى يمكن أن يجرى فى الحياة الواقعية ، إنه يوهم فقط بأنه هو الحوار الذى يجرى فى تلك الحياة⁽⁶⁵⁾.

ونرى أبا دلالة فى قصيدته اللامية فى بغلته يزواج بين السرد والحوار، فالقصيدة الدرامية "لن تكون من أولها إلى آخرها حواراً، وإنما يستغل الشاعر أسلوب الحوار فى جزء أو أجزاء منها، يدرك هو بحاسته الدرامية أن الانتقال فيها من صوته التقريرى إلى أصوات المشهد أنسب وأنه يوفر للقصيدة فى مجملها حيوية أكثر"⁽⁶⁶⁾.

وأيضاً ينوع أبو دلالة فى هذه القصيدة فى أشكال الحوار بها، فأحياناً نراه يأتى على طريقة المونولوج، وهو الحديث الذى يقوم به شخص واحد ويتحدث فيه إلى نفسه⁽⁶⁷⁾، وأحياناً يكون الحوار بطريقة الديالوج، وهو حديث فيه مواجهة بين شخصيتين أو عدة شخصيات⁽⁶⁸⁾.

والقصيدة من أولها حتى البيت السادس عشر نرى فيها أثر المونولوج، فى حديث الشاعر إلى نفسه عن مشكلته مع هذه البغلة التى يرغب فى التخلص منها، ثم هداه تفكيره إلى أن يذهب بها إلى سوق الكناساة بالكوفة، ويحاول أن يحتال لبيعها هناك. يقول الشاعر فى ذلك:

12- "فلما هدئى ونفى رُقَادى وطالَ لذاكَ همى واشتغالى

13- أتيتُ بها الكُنَاسَةَ مُسْتَبِيعاً أفكُرُ دائِباً كيفَ احتِيالى

14- بعُهدَةٍ سِلْعَةٍ رُدَّتْ قديمًا أطُمُّ بها على الداءِ العُضَالِ

15- فبينما فكرتُ فى السُّومِ تُسْرِى إذا ما سِمتُ أرْخصُ أمْ أغْالى

16- أتانى خَائِبٌ حَمِيقٌ شَقِىٌّ قديمٌ فى الخَسَارَةِ والضَّلَالِ"⁽⁶⁹⁾.

ويبرز فى هذه الأبيات استخدام ضمير المتكلم. وتكرار هذا الضمير بهذا الشكل الذى نراه فى هذه الأبيات لا شك أنه يصور مدى

الحيرة التى يعانىها الشاعر مع تلك البغلة، وسؤاله لنفسه عن كيفية التخلص منها.

أما الديالوج أو الحوار الثنائى فتراه بعد تلك الأبيات السابقة مباشرة حين يدور حوار بين الشاعر وبين ذلك المشتري الذى وصفه بالحمق والخسارة، يقول الشاعر:

- 16- "أتانى خائبٌ حمقٌ شقى قديمٌ فى الخسارة والضلال
- 17- وقال تبيعُها؟ قلتُ: ارتبطُها بكمُّك إن بيعى غيرُ غالٍ
- 18- فأقبلَ ضاحكاً نحوى سُروراً وقال: أراك سهلاً ذا جمالٍ
- 19- وراوغنى ليخلو بى خداعاً ولا يدرى الشقى بمن يُخالى
- 20- فقلتُ: بأرْبَعين، فقال: أحسنُ إلى فإن مثلك ذو سِجَالٍ
- 21- فأتْرُكُ خمسةً منها لعلِّمى بما فيه يصير من الخَبَالِ" (70).

وها نحن نرى الحوار قصيراً سريعاً فى هذا المقطع من القصيدة، يعطينا صورة مشابهة - إلى حد ما - للحوار الذى يدور بين الناس فى الأسواق، ولكن دون ملل أو ثرثرة، فهو حوار مركز ومكثف أيضاً. والأفعال المضارعة - كما قلنا - تستحضر صورة ذلك الموقف وتجسده بما فيه من حركة.

أيضاً نجد الشاعر فى هذا الحوار الثنائى - وفى القصيدة كلها - لجأ إلى مفردات الحياة اليومية فى عصره، فقلما نجد فى القصيدة كلها لفظاً غريباً على آذاننا، وكل هذا بلا شك يجعل الحوار يعكس الواقع إلى حد كبير ولكن برؤية الشاعر الفنية.

أيضاً لا يخفى كثرة استخدام الفعل "قال - قلت" مما يدل على حيوية الحوار وواقعية الموقف الذى يعرضه فى هذا المقطع من القصيدة.

كذلك نلاحظ أن الشاعر خلال هذا الحوار الثائى قد عبّر عما يصاحبه من تعبيرات تبدو على الوجه، مثل قوله:

18- فأقبل ضاحكاً نحوى سُروراً وقال: أراك سهلاً ذا جمالٍ

وكل هذا ليجعلنا نتخيل هذا الموقف فى أذهاننا، كأنه يحدث أمامنا، ونراه بأعيننا.

الشخصيات

وأيضاً من العناصر الدرامية التى نراها فى قصيدة أبى دلالة اللامية فى بغلته وجود الشخصيات بها؛ وبعضها شخصيات رئيسة مثل شخصية الراوى - أى الشاعر - وشخصية البغلة.

وهناك شخصيات ثانوية تتفاوت درجة تسليط الضوء عليها: وهى شخصية مؤدب البغلة ومربيها الأول، وشخصية المشتري الأحمق، وشخصية المكارى الذى يقوم بتأجيرها، وشخصية البيطار، إلى جانب شخصية البغل الآخر الذى يرغب الشاعر فى أن يعوضه الله به عن تلك البغلة - العدو - التى احتال حتى استطاع بيعها لشخص مغفل أحمق.

شخصية الراوى

أما عن شخصية الراوى - أى الشاعر - فهو - كما يبدو من الأبيات من البيت الأول حتى البيت الثالث والعشرين - شخص مهموم كثير الأرق والسهر؛ لما يعانيه من الابتلاء بهذه البغلة العجيبة التى لا يستطيع مهما حاول القول أن يذكر كل عيوبها لكثرتها وبشاعتها.

كذلك تبدو لنا شخصية الراوى أنه شخص واسع الحيلة من خلال الحوار الذى يدور بينه وبين المشتري الأحمق الذى ساوم أبا دلامة فى ثمنها، واستطاع أبو دلامة خداعه فى النهاية ببيع البغلة له. يقول الشاعر:

19- "ورأوغنى ليخلو بى خداعاً ولا يدرى الشقى بمن يُخالى"⁽⁷¹⁾.

أيضاً يبدو لنا الراوى - أى الشاعر - شخصاً كثير السخرية، وتتردد فى الأبيات كثير من ألفاظ السب والشتم والهجاء على لسان الراوى حين وصفه بغلته، وكل من عاشرها.

كذلك تبدو لنا شخصية الراوى فى هذه القصيدة أنه جريء، فهو لم يكتف بالاحتيال على ذلك المشتري الأحمق، الذى اشترى منه بغلته، بل إنه بعد أن استوثق من بيعه له إياها، أخذ يعدد عليه عيوبها الكثيرة، وكأنه يتخلص مع هذه المكاشفة الجريئة من كل الآلام التى سببتها له، ويحوّلها إلى ذلك المشتري الجديد، الذى لا تختفى أيضاً نبرة الشماتة منه من قبل الراوى بشرائه هذه البغلة مع كثرة عيوبها التى يعددها له الراوى.

شخصية البغلة

أما عن شخصية البغلة فهى - فى رأى - الشخصية الرئيسة الأولى فيها، والمحرك لكل الأحداث التى بها، وعلى الرغم من كثرة العيوب التى رماها بها الشاعر فإننا لا نكرهاها أو نشاركه فى السخط عليها، بل إننا نتأملها ونعجب بها؛ لأنها صارت أعجوبة بجمعها هذه الصفات الغريبة التى لا يمكن أن تجتمع فى أى بغلة أو حيوان سواها.

ولذا قد يصدق على هذه البغلة ما يقال من أن القبح قد يتحول إلى شئ جميل حين تصوره ريشة فنان تعكس فيه جوانب مثيرة⁽⁷²⁾. والمثير فى أمر هذه البغلة الذى يجعلنا نعجب بها على ما بها من عيوب جمّة هو

ذلك الشكل الكاريكاتيرى المضحك العجيب الذى صورها الشاعر من خلاله.

وقد ركّز الشاعر فى وصفه البغلة والسخرية منها خلال قصيدته على النقاط التالية:

- (1) وصف شكلها وملامحها الخارجية بصورة كاريكاتيرية تضخم فى عيوبها، وتظهر الخل فى كل مكان بجسمها.
- (2) عرضه كثرة الأمراض التى اجتمعت عليها مع تناقضها أحياناً.
- (3) وصفه أفعالها الغريبة التى قلما تفعلها البغال.
- (4) وصفه شرها للطعام والشراب.
- (5) قوله بقدّم ميلادها حتى كأنها قد وجدت منذ بداية البشرية، وكان على أبى دلّامة أن يعانى من صحبته لها كما عانى السابقون له منها أيضاً.

كل هذه الجوانب عرضها أبو دلّامة بعدسته التصويرية بأسلوب ساخر، وقد كانت لدى أبى دلّامة "قدرة عجيبة على السخرية والهجاء اللاذع، بحيث نرى فى شعره الفن الكاريكاتيرى بملامحه الضاحكة"⁽⁷³⁾.

ونجد الشاعر فى بداية قصيدته وهو يعرض مشكلته مع هذه البغلة يذكر بعض عيوبها. يقول:

- 5- "فأهونُ عيبها أنى إذا ما نزلتُ وقلتُ: امشِى لا تُبالى
- 6- تقومُ فما تُريمُ إذا استُجِئتُ وثرَمَحُنّى وتأخُذ فى قتالى
- 7- وإنى إن رَكِبْتُ أذيتُ نفسى بضربٍ باليمينِ وبالشمال"⁽⁷⁴⁾.

وإذا كان أهون عيبها هكذا فما بالناس بباقي عيوبها وأعظمها،
إن الشاعر يحاول أن يجعل من هذه البغلة كائنًا خرافيًا لا قدرة لأحد على
معاشرته والتعايش معه؛ ومع ذلك فقد كتب عليه أن يصاحبها ويعيش معها
زمانًا متحملًا الكثير من الآلام والمصائب بسببها. فهي لا تمتثل لأوامره إذا
ما طلب منها أن تتحرك أو تقوده لمكان ما - كباقي البغال والدواب - .

ووصف الشاعر لها بأنها "لا تبالى" يعطينا تشخيصًا لها، فكأنها
شخص عاقل يدرك ما يفعل وما يصدر منه⁽⁷⁵⁾، فهي أشبه بشخص شديد
العناد لا تستمع لقول صاحبها، ومهما استحثها على القيام لا تبالى به،
وإذا استطاع ركوبها يكون البلاء عليه شديدًا لأنها ترمحه وترفضه
كأنها في قتال معه، وتستمر في ضربه باليمين وبالشمال، والمقابلة هنا
تدل على تتابع ضربها له وعدم توقفها ما دام على ظهرها.

وضح إذن أن علاقة البغلة بالراوى هي علاقة عداوة من ناحيتها له،
وانعكس هذا عليه فأخذ يسخر منها ويهزأ بها ويشهر بها أيضًا في شعره.
ويرى الشاعر أن هذه البغلة قد أفسدها مؤدبها الأول السييء
السلوك، وانعكست خصاله السيئة عليها وتضخمت فيها، وأضافت لها
عيوبًا أخرى عديدة.

ونرى الشاعر في الأبيات من البيت الرابع والعشرين حتى نهاية
القصيدة يعدد عيوبها وصفاتها الغريبة التي لم تجتمع لسواها.
ويكثر من وصف أمراضها وسوء تصرفاتها بأسلوب ساخر.
يقول الشاعر:

- 24- "بَرِئْتُ إِلَيْكَ مِنْ مَشَشٍ قَدِيمٍ وَمِنْ جَرَزٍ وَتَخْرِيقٍ الْجَلَالِ^(*)
- 25- وَمِنْ فَرَطٍ الْحِرَانِ وَمِنْ جِمَاحٍ^(**) وَمِنْ ضَعْفِ الْأَسَافِلِ وَالْأَعَالِي
- 26- وَمِنْ فَتَقٍ بِهَا فِي الْبَطْنِ ضَخْمٍ وَمِنْ عُقَالِهَا وَمِنْ انْفِثَالِ^(***)
- 27- وَمِنْ عَضِّ اللِّسَانِ وَمِنْ خِرَاطٍ إِذَا مَا هُمْ صَحْبُكَ بَارْتِحَالٍ⁽⁷⁶⁾.

ونلاحظ من البيت الرابع والعشرين حتى البيت الثلاثين استخدام الشاعر التكرار في تكراره لحرف العطف الواو بعده حرف الجر من، ليعدد عيوب هذه البغلة في إطار من الكاريكاتير الضاحك.

كذلك يلجأ الشاعر إلى المقابلة والتصوير من خلال تشبيهها ببعض الحيوانات ليضخم في عيوبها. يقول الشاعر:

- 31- "تُقَطَّعُ جُلْدُهَا جَرِيًّا وَحَكًّا إِذَا هُزِلَتْ وَفِي غَيْرِ الْهَزَالِ
- 32- وَالْطَفُ مِنْ دَيْبِ الدُّرِّ مَشِيًّا وَتُنْحَطُ^(*) مِنْ مُتَابَعَةِ السُّعَالِ
- 33- وَتُلْقَى سَرْجُهَا أَبَدًا شِمَاسًا^(**) وَتُسْقَطُ فِي الْوُحُولِ وَفِي الرَّمَالِ⁽⁷⁷⁾.

أيضاً نلاحظ استخدام الأفعال المضارعة في الأبيات السابقة التي تصور لنا عيوب هذه البغلة على أنها شيء دائم مستمر، وأفعالها الغريبة تلك لا تتفك تقوم بها؛ مما يعنى أن الأضرار التي يلاقها صاحبها مستمرة معه ما دامت هذه البغلة تصاحبه في حياته.

(*) مشش: ورم يكون في باطن الساق، وجرز: ورم في عصب عرقوب الدابة، والجلال: جمع جل، وهو ما تلبسه الدابة لتصان به.

(**) الحران: عدم طاعة الدابة لصاحبها وانقيادها له، والجماح: تمرد الدابة على أوامر صاحبها.

(***) العقال: انقباض القوائم وعدم حركتها.

(*) الذر: النمل، تنحط: تصوت وتزفر من الجهد.

(**) الشماس: الشرود الجموح.

ويستمر الشاعر فى وصف عيوب هذه البغلة بطريقته
الكاريكاتيرية التى تضخم تلك العيوب، حتى لنراها قد جمعت كل
العيوب والمساوئ. يقول الشاعر:

- 39- "حَرُونَ حِينَ تَرْكَبُهَا لِحُضْرٍ جَمُوحٌ حِينَ تُغْزِمُ لِلنُّزَالِ" (**)
40- وَذُئِبٌ حِينَ تُدْنِيهَا لِسَرْجٍ وَلَيْثٌ عِنْدَ خَشْخَشَةِ الْمَخَالِ (****)
41- وَفَسَلٌ (*****) إِنْ أَرَدْتَ بِهَا بُكُورًا خَذُولٌ عِنْدَ حَاجَاتِ الرُّحَالِ
42- وَأَلْفُ عَصَا وَسَوْطٌ أَصْبَحَى (*****) أَلَدٌ لَهَا مِنَ الشُّرْبِ الزُّلَالِ
43- وَتُصْعَقُ مِنْ صُقَاعِ الدِّيكِ شَهْرًا وَتُدْعَرُ لِلصَّفِيرِ وَاللَّخْيَالِ (78).

وهل هناك أعجب أو أغرب من هذه البغلة التى لا يمكن ركوبها
والسيطرة عليها، ولا يمكن أن تقاتل عليها فى أرض المعركة، بل أنت فى
قتال معها بجموحها وركلها!

ومع جموحها فهى ليث عند خشخشة المخالى .. تأكل الطعام الذى
يقدم لها بشراسة، والمفارقة هنا أنها مع شرها هذا للطعام لا ينتفع بها فى
أى عمل تقصده من ورائها، وتخذل صاحبها إن أراد بها بكوراً لقضاء
عمل، فهى لن تطيعه فى ذلك. ولن تتأذى بضربات العصى التى تقدم لها؛
فهى ألد لها من الماء العذب الزلال.

ومع استمتاعها بضربات العصى التى تضرب بها لمخالفاتها أوامر
صاحبها؛ فإنها تصعق وتذعر من صياح الديك، بل إنها تخاف من الخيال،
مما يدل على جبنها الشديد.

(♦♦♦) حرون: لا تتقاد لأحد، النزال: الحرب.

(♦♦♦♦) عند خشخشة المخالى: عند الأكل.

(♦♦♦♦♦) الفسل: النذل الذى لا مروءة له.

(♦♦♦♦♦♦) أصبح: نوع من السياط تنسب إلى ذى أصبح ملك اليمن.

ونلاحظ في وصف الشاعر ببغلة أنه يكثر من الصور التي يكون مصدرها التشبيه حين يشبهها ببعض الحيوانات في سوء أفعالها.

والغرض من هذه الصور مقارنتها بتلك الحيوانات وإظهار سوءها عنها، وتضخيم عيوبها عن عيوب تلك الحيوانات التي اشتركت معها في تلك العيوب والخصال السيئة.

ويبرع الشاعر كثيراً في وصف شرها للطعام والشراب ونتخيلها في أذهاننا على أنها شخص يعيش ليأكل ويشرب فحسب دون أن يفعل أى شيء مفيد للبشرية، فرسالته في الحياة هي الأكل والشرب بشراهة، بل هي نهب كل مصادر الطعام والشراب في الأرض والعمل على نفادها من ظهر الأرض. يقول الشاعر:

- 48- "ولو جمعت من هنا وهنا من الأتبان أمثال الجبال
49- وأما القت^(*) فات بالف وفقر كأعظم حمل أحمال الجمال
50- فإنك لست عالفها ثلاثاً وعندك منه عود للخلال^(*)
51- وإن عطشت فأوردها دجياً إذا أوردت أو نهري بـلال
52- فذاك لريها سقيت حميماً وإن مد الفرات فللهال⁽⁷⁹⁾.

ويستخدم الشاعر في هذه الأبيات أدوات الشرط كـ (لو وإن) ليعبر عن المبالغات الافتراضية منه، التي تضخم الأفعال التي يمكن أن تقوم بها هذه البغلة حتى إنه ليتمكنها أن تشرب نهري دجلة والفرات بعد أن تكون قد أكلت آلاف الأطنان من الأتبان التي تشبه الجبال في كثرتها.

(*) القت: الفصفصة اليابسة.

(*) الخلال: عود يزال به الطعام الذي بين الأسنان.

لا شك أننا أمام لوحات كاريكاتيرية متتالية ترسمها عدسة الشاعر الساخر، وتبدو لنا صوراً حية متحركة كمشاهد السينما.

وأخيراً نجد الشاعر يعبر عن قدم ميلادها حتى كأنها قد وجدت مع وجود الحياة على الأرض، وابتلى بها أقوام قبل الشاعر ثم قدر له أن يبتلى بها هو أيضاً. يقول في ذلك:

- 53- "وكانت قارحاً أيام كسرى وتذكرُ تبعاً عند الفصال^(**)
54- وقد قرحت ولقمان فطيم وذو الأكتاف في الحجج الخوالى^(***)
55- وقد دبّرت^(****) ولقمان صبي وقبل فصاله تلك الليالى
56- وتذكرُ إذ نشأ بهرام جور وعامله على خرّج الجوالى
57- وقد أبلى بها قرن وقرن وأخر يومها لهلاك مالى⁽⁸⁰⁾.

وليس هناك إذن أعجب من هذه البغلة التى تبلى القرون لا أن تبلى هى مع مرور السنين، إنها بغلة تتحدى الزمن وأهله وتصارعهم وتنتصر عليهم جميعاً.

وهذه الإشارات لهؤلاء الأعلام من الملوك والحكماء ككسرى وذى الأكتاف وبهرام جور ولقمان، قصد الشاعر بها إظهار قدم ميلادها؛ لأنها عاصرت - على حد زعمه - تلك الحقبة القديمة التى وجد فيها هؤلاء الأشخاص المشهورون. ...

(**) القارح: ما استتم الخامسة، الفصال: الفطام.

(***) الحجج الخوالى: السنوات الماضية.

(****) دبّرت: جُرحت.

ويصبح ذكر العلم هنا كذكر سائر الأماكن والأزمنة في تلك القصيدة ليس الغرض منه إظهار لمسات من الواقع بقدر ما الغرض منه السخرية من هذه البغلة وتضخيم عيوبها.

ويستخدم الشاعر في هذه الأبيات أداة التأكيد "قد" ليؤكد لسامعه قدم ميلادها ومصيبة كل من عاشرها واكتوى بأضرارها العديدة.

شخصية البغل

وإذا كان الشاعر قد تحدث عن تلك البغلة بذلك الوصف الكاريكاتيرى الذى يضخم عيوبها ويجعلها نموذجاً للبغلة التى اجتمعت فيها عيوب الدنيا كلها - فإنه قد تحدث فى نهاية قصيدته عن بغل آخر يرجو أن يعوضه الله به بدلاً عن هذه البغلة السيئة التى تخلص منها ببيعها لذلك المشتري الأحمق. يقول الشاعر:

58- "فَأَبْرَأْنِي بِهَا يَا رَبُّ بَغْلًا يَزِينُ جَمَالَ مَرْكَبِهِ جَمَالِي

59- كَرِيمًا حِينَ يُنْسَبُ وَالِدَاهُ إِلَى كَرَمِ الْمُنَاسِبِ فِي الْبِغَالِ" (81).

ونلاحظ أن الشاعر لم يتمنّ بغلة بل بغلاً، فلعلة يخشى إن كانت بغلة أن تكون كتلك البغلة الأولى السيئة التى عاشرها.

ويتمنى أن يكون ذلك البغل بغلاً شريف الأصول حسن النسب، وهى صورة مضحكة أيضاً حتى لكانه يتحدث عن زوجة يرجو الزواج منها لا عن بغل يرغب فى الحصول عليه.

ويتحدث الشاعر عن هذا البغل الذى يرجوه ويتخيله باقتضاب، ولا يذكر عنه سوى أنه يزين مركبه وأنه حسن النسب والأصول؛ ولذا يعد هذا البغل من الشخصيات الثانوية فى تلك القصيدة.

كذلك يحسب للشاعر أنه لم يتحدث عن هذا البغل المتخيل بإفاضة ويسرف فى وصف محاسنه وإلا حدث لقصيدته اضطراب واختل البناء الدرامى بها؛ لأن الحدث الأساسى بها والوحيد هو وصف تلك البغلة الأخرى وابتلاء الشاعر بها ومحاولته التخلص منها، ويأتى حلمه بذلك البغل الآخر المخالف لصفاتها السيئة سريعاً من خلال هذين البيتين فى نهاية القصيدة لتظل صورة البغلة هى المسيطرة عليها، وتظل للقصيدة وحدتها الدرامية المتماسكة.

شخصية المشتري

صور لنا أبو دلالة شخصية المشتري الذى اشترى البغلة، وعرض لحواره معه فى الأبيات من البيت السادس عشر حتى البيت الثالث والعشرين. يقول الشاعر:

- | | |
|------------------------------------|----------------------------------|
| 16- "أتانى خائبٌ حمقٌ شقىُّ | قديمٌ فى الخسارة والضلالِ |
| 17- وقال: تبيعُها؟ قلتُ: ارتبطُها | بكُمُك إن بيعى غيرُ غَالِ |
| 18- فأقبلَ ضاحكاً نحوى سُوراً | وقال: أراك سَهْلاً ذا جمالِ |
| 19- وراوغنِ ليخلُوْ بى خِداعاً | ولا يدري الشقىُّ بمن يُخَالِ |
| 20- فقلتُ: بأربعين، فقال: أحسنُ | إلىَّ فإنَّ مثلكَ ذو سِجَالِ |
| 21- فأترُكُ خَمْسَةَ منها لِعَلِمى | بما فيه يصير من الخَبَالِ" (82). |

ومن الواضح أن أبا دلامة يرسم صورة ذلك الشخص من البيت الأول بقوله عنه: إنه خائب حمق شقيّ، بل هو قديم فى الخسارة والضلال، وإلا لما عزم على شراء مثل هذه البغلة واضحة العيوب كثيرة المساوى.

واستخدام التكرارات فى قوله "خائب، حمق، شقيّ" يدل على تحقير هذا الشخص وقلة قدره.

ونلاحظ أن الشاعر يصف هذا الشخص المشتري من خلال مفردات السب والشتيم، فهو فى الوقت الذى يصفه فيه يسبه ويسخر منه أيضاً، ويشتم منه بعد أن يوثق معه عقد بيع هذه البغلة له بحديثه الطويل إليه عن عيوبها العديدة.

ولعل سخرية أبى دلامة من هذا الشخص وهجاءه إياه مبعثهما طبيعة أبى دلامة الذى نراه فى شعره فى ديوانه يسخر من كل شيء حتى من نفسه وزوجه وأمه وأولاده⁽⁸³⁾.

يضاف لهذا أن أبا دلامة أراد أن يصور لنا مدى سذاجة هذا الشخص وجهله وإلا لما هم بشراء هذه البغلة ذات العيوب الجمة والمساوى العديدة؛ ولذا استحق هو أيضاً الهجاء والسخرية.

ومن خلال حوار ذلك الشخص مع أبى دلامة نتأكد من شدة حمق هذا الرجل الذى يظن أنه هو الذى يخدع أبا دلامة بتقليله من السعر الذى طلبه ثمناً لهذه البغلة، ولكننا نكتشف أنه هو المخدوع وأنه محتال عليه، وقد انطلت عليه حيلة أبى دلامة، فى مساومته إياه.

وقد تحدث برجسون عن ذلك النوع المضحك من الناس بقوله: "وتراهم فى معظم الأحيان يعرضون لنا شخصية تتسج الحبائل فما تلبث أن

تقع فيها. فقصة الظالم الذى يقع ضحية ظلمه، أو قصة الخادع المخدوع،
هى الأساس فى كثير من الملاحى⁽⁸⁴⁾.

وأيضاً يضحكننا فى هذا الشخص المشتري أنه لا يدرك نفسه جيداً
ولا يفطن إلى عيوبها، بل هو يظن فى نفسه عكس ما يتراءى لنا من عيوب
فيها، فهذا المشتري يظن نفسه ذكياً، ولكننا نتأكد من حمقه الذى
وصفه لنا أبو دلالة حين نتابع تصرفاته وأفعاله، وهذا مصداق قول
برجسون أيضاً: "إن الشخصية تكون مضحكة على قدر ما تجهل نفسها
تماماً. فالمضحك لا يشعر بذاته، وكأنه يستخدم طاقة الإخفاء بطريقة
معكوسة، فإذا هو يحتجب عن نفسه، ويبين لكافة الناس⁽⁸⁵⁾".

وجدير بالذكر هنا أن أبا دلالة قد رسم صورة هذا المشتري بأبيات
قليلة، ومع ذلك أعطانا نموذجاً كاريكاتيرياً للشخص المعجب بنفسه الذى
لا يفطن لعيوبه بل يظن فى نفسه غير ذلك، وهو محتال محتال عليه
كما قلنا.

مؤدب البغلة ومربيها الأول

ومن الشخصيات الثانوية التى تعرض لها أبو دلالة فى قصيدته
وصورها تصويراً كاريكاتيرياً أيضاً، ومزج بين وصفها وسبها وهجائها
فى الوقت نفسه مستخدماً معجم الهجاء فى ذلك - شخصية مؤدب البغلة
ومربيها الأول. يقول أبو دلالة عنه:

9- "رياضة جاهلٍ وعَلَجٍ سوءٍ من الأكرادِ أخبَنَ ذى سُعالٍ^(*)

10- شَتيمِ الوجهِ هَلْبَاجِ هِدَانٍ^(**) نَفُوسِ يَوْمٍ حُلٍّ وارْتِحَالٍ

(*) العليج: جمع عالج، وهو الرجل الضخم من كفار العجم، أحياناً: عظيم البطن.

(**) شتيم: كربه، هلباج: أحرق، هدان: الأحرق الجافى البليد.

11- فأدّبها بأخلاق سماج جزاءُ اللهُ شرّاً عن عيالي⁽⁸⁶⁾.

فهذا المؤدّب هو جاهل من العجم كبير البطن مريض بالسعال الدائم، له وجه قبيح، شديد الحمق، دائم النوم دلالة على كسله سواء عند الإقامة أو عند الرحيل، ولا ينتظر من مؤدّب كهذا إلا أن يؤدّب تلك البغلة بأخلاقه السمجة السيئة؛ ولذا يدعو عليه الشاعر بالشر.

ونرى أن أبا دلّامة صور لنا هذا المؤدّب من ناحية شكله وعقله وتصرفاته في الوقت نفسه. فهو قبيح الوجه جاهل العقل، سمج الأخلاق، شديد الكسل، وقد انعكست هذه الصفات على تلك البغلة من ذلك المؤدّب لها وتضخمت فيها، وجمعت إليها عيوباً أخرى عديدة.

ويستخدم أبو دلّامة كل وسائله اللغوية والتصويرية ليبرز لنا شخصية ذلك المؤدّب بصورة محتقرة، فهو يستخدم صيغة التصغير في قوله عنه إنه "عليج"، كما يستخدم معجم الهجاء في قوله عنه: "جاهل، عليج، سوء، أحبن، ذى سعال، شتيم الوجه، هلباج، هدان، نعوس، سماج، شرّاً". وعندما نرى كل ألفاظ الهجاء والسب تلك في ثلاثة أبيات فقط ندرك مدى التشويه والتحقير الذي أراد أن يسم به أبو دلّامة ذلك الشخص المؤدّب الأول لتلك البغلة، فهو سبب المصائب كلها؛ لأن البغلة نشأت على طباعه وصفاته.

وحين ندرك أن أبا دلّامة - في الغالب - لم ير هذا المؤدّب وإنما يصوره من ذهنه، ويتخيله بعقله، نعرف أن أبا دلّامة كانت لديه قدرة على خلق الأشخاص المتخيلين وتصويرهم من ذهنه.

شخصيتا المكارى والبيطار

وأيضاً من الشخصيات الثانوية التى رسمها أبو دلالة فى قصيدته تلك شخصيتا المكارى والبيطار اللذان قال عنهما خلال وصفه عيوب تلك البغلة:

38- "وقد أعيث سياسئها المكارى^(*) وبَيِّطَارًا يُعَقِّلُ بالشُّكَالِ"⁽⁸⁷⁾.

فهذه البغلة استعصت على المكارى الذى يحاول أن يؤجرها للناس، وعلى البيطار الذى يعقلها بالشكال؛ ومن هنا فهى لا تسير على هدى أحد، ولا تسمع لنصح أحد غير نفسها وذلك المؤدب الأول الذى تخيله أبو دلالة بذهنه ورسم لنا صورة كاريكاتيرية له ووضحناها من قبل.

ولا يبدو أى ملمح لهاتين الشخصيتين فى هذه القصيدة سوى أنهما عجزا عن ترويض هذه البغلة وتسييسها والسيطرة عليها.

ومن هنا فهما - كما قلنا - شخصيتان ثانويتان لم يذكرنا ليقوما بدور فى القصيدة خاص بهما، بل ذكرنا ليبرز الشاعر من خلالهما بعض العيوب فى تلك البغلة، ومن هنا يصدق عليهما ما يقال عن الشخصيات الثانوية من أنها يؤتى بها لكى "تلقى ضوءاً كاشفاً على الشخصيات الرئيسية"⁽⁸⁸⁾.

وحدة القصيدة وتلاحمها

ومما نتج عن درامية هذه القصيدة - ويؤكد دراميتها فى الوقت نفسه - كونها قصيدة ذات وحدة عضوية، فهى لا تحتوى على موضوع واحد فحسب، بل هى أيضاً تتحد أجزاؤها بعضها ببعض بوحدة عضوية

(*) المكارى: الذى يكرى الدابة أى يؤجرها.

تجمعها⁽⁸⁹⁾، وتتضافر ما بها من إيقاعات موسيقية وصور ومعجم لغوي على تأكيد هذه الوحدة.

فالقصيدة من بحر الوافر وتبدو أنغامها سلسلة متضافرة مع باقى العناصر الدرامية فى تلك القصيدة، وهذا البحر يعد طويلاً نوعاً ما مما يسمح للشاعر بالحكى والحوار فى قصيدته الدرامية هذه.

ونجد صور القصيدة أكثرها مأخوذ من عالم الحيوانات ليدل الشاعر على أن هذه البغلة لم تتشابه مع هذه الحيوانات إلا فى عيوبها، وابتعدت عن صفاتها الطيبة، فهى بصفاتها تلك التى وصفها بها الشاعر مخلوق غريب ليس له مثيل.

ومن أبيات أبى دلالة التى يشبهها فيها ببعض الحيوانات ساخراً منها قوله:

32- "وَأَلْطَفُ مِنْ دَبِيبِ الذَّرِّ مَشِيًّا وَتَنْحِطُ مِنْ مُتَابِعَةِ السُّعَالِ"⁽⁹⁰⁾.

فهذه الصورة تدل على أن هذه البغلة بطيئة كل البطء حتى إن الذر الصغير يسبقها فى مشيها؛ ويا لها من صورة ساخرة عن تلك البغلة التى زادت فى بطئها على الذر.

وأيضاً من الصور المأخوذة من عالم الحيوان فى تلك القصيدة قول الشاعر:

40- "وَزُئِبٌ حِينَ تُدَيْنِهَا لِسَرْجٍ وَلَيْثٌ عِنْدَ خَشْخَشَةِ الْمَخَالِ"⁽⁹¹⁾.

فهذه البغلة العجيبة تبدو كالذئب الذى لا يروؤض؛ ولذا ترفض الانقياد لصاحبها حين يهيم بوضع السرج عليها، وتكاد تقتترسه، فى حين أنها عندما تقترب منها المخلاة تقتترس ما بها كالأسد حين يفتترس فريسته.

وهذه المقابلات فى وصف تلك البغلة بمقارنتها بهذه الحيوانات توضح عيوبها بصورة مضحكة بفرض السخرية منها.

وهناك صور أخرى بالقصيدة مأخوذة من عالم الحيوان تدل على الوحدة التى فى هذه القصيدة من خلال توالى الصور المتشابهة بها والتى تخرج من جو نفسى واحد⁽⁹²⁾.

أيضاً نجد هذه القصيدة بها صورة كلية للبغلة تصور تضخم عيوبها حتى وكأنها كائن غريب مضحك من عالم آخر هبط إلى الأرض، وتبدو البغلة فى القصيدة كلها مشخصة تدرك ما حولها وتفعله عن عقل وشعور. فهذا التشخيص للبغلة نجده على مستوى القصيدة كلها. ومن ذلك قول الشاعر:

- 5- "فأهونُ عيبها أنى إذا ما نزلتُ وقلتُ: امشِى لا تبالى
- 6- تقومُ فما تريمُ إذا استحيئتُ وثرمحتُى وتأخذُ فى قتالى
- 7- وإنى إن ركبتُ أذيتُ نفسى بضربٍ باليمينِ وبالشمال"⁽⁹³⁾.

فالبغلة هنا تتراءى لنا شخصاً عاقلاً لا تبالى بكلام صاحبها لها مدركة ما يريده منها، ولكنها ترفض تنفيذه.

وهى تظهر لنا أيضاً فى هذه الأبيات كأنها شخص يعادى الراوى، وتقاتله وتؤذيه بضربها المتعمد جزاء له لمحاولته امتطائها.

وتبدو ضمائر الغيبة التى يستخدمها الشاعر معبراً بها عن البغلة مشخصة لها.

كذلك لاحظنا أن هذه القصيدة يكثر فيها ألفاظ السب والشتم والإيذاء بوجه خاص، لكونها تدور فى إطار السخرية من هذه البغلة ومن

كل من عاشرها وتفاعل معها بما فيهم الشاعر نفسه! لأنه بوصفه لما حدث له منها من أفعال غريبة لا شك يسخر من نفسه أيضاً مثل قوله:

7- "وإني إن رَكِبْتُ أَدْنَيْتُ نَفْسِي بضربٍ باليمينِ وبالشمال

8- وبالرجلينِ أَرْكِضُهَا جَمِيعاً فَيَا لَكَ فِي الشَّقَاءِ وَفِي الْكَالِ" (94).

وأخيراً فإنه يمكننا القول: إن هذه القصيدة قد توافر لها كثير من العناصر التي تؤكد دراميتها، سواء أكانت عناصر قصصية أم كانت عناصر تعمل على تقوية وحدتها العضوية وتماسكها.

الهوامش

- (1) ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. حققه: د. إحسان عباس. بيروت، دار صادر، 320/2، والذهبي: سير أعلام النبلاء. حقق هذا الجزء: على أبو زيد. أشرف على تحقيق الكتاب وخرج أحاديثه: شعيب الأرناؤوط. بيروت، مؤسسة الرسالة، ط1، 11، 1417هـ / 1996م، 347/8.
- (2) الأصفهاني: الأغاني. القاهرة. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. مصورة طبعة دار الكتب، 235/10.
- (3) د. إميل بديع يعقوب: مقدمة ديوان أبي دلامة. بيروت، دار الجيل، 1426هـ / 2005م، ص17.
- (4) ابن العماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب. بيروت، دار المسيرة، ط2، 1399هـ / 1979م، 249/1، وياقوت الحموي: معجم الأدباء. إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب. تحقيق: د. إحسان عباس. بيروت، ط1، 1993م، 1327/3، و د. محمد عبد المنعم خفاجي: الحياة الأدبية في العصر العباسي. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2004م، ص164.
- (5) ابن المعتز: طبقات الشعراء. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج. دار المعارف بمصر، دت، ص54، والخطيب البغدادي: تاريخ بغداد "أو مدينة السلام". دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا. بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1417هـ / 1997م، 490/8.
- (6) معجم الأدباء، 1328/3.
- (7) ابن قتيبة: الشعر والشعراء. قدم له الشيخ: حسن تميم. راجعه وأعد فهرسه: الشيخ محمد عبد المنعم العريان. بيروت، دار إحياء العلوم، ط3، 1407هـ / 1987م، ص526.
- (8) د. شوقي ضيف: العصر العباسي الأول. القاهرة، دار المعارف، ط9، 1986م، ص297.
- (9) د. عبده بدوي: الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي. القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 2001م، ص169 - 170.
- (10) جمع شعر أبي دلامة في العصر الحديث الدكتور محمد بن شنب في سنة 1920 من خلال رسالة أعدها عنه لنيل شهادة الدكتوراة في الآداب، وكانت رسالته باللغة الفرنسية بعنوان:
ABU DOLAMA. POETE BOVFFON DE LA COUR DES PREMIERS CALIFES ABBASSIDES.
وفي سنة 1985 جمع شعر أبي دلامة الدكتور رشدي على حسن، ثم جمع شعره وحققه د. إميل بديع يعقوب، ونحن نعتمد على طبعته في هذه الدراسة؛ لأنها أفضل الطباعات - فيما يبدو لي - .
- (11) هانحن نذكر القصائد والمقطوعات التي وردت خلال نوادر في ديوان أبي دلامة من خلال ذكر رقم القصيدة أو المقطوعة بالديوان: 2، 7، 8، 10، 11، 13، 14، 15، 16، 17، 19، 20، 21، 24، 26، 30، 31، 38، 39، 42، 43، 47. ومن الشعر المنسوب له ولغيره المقطوعة رقم 2.

- (12) أخذ العباسيون عن الفرس بعض مظاهر الحكم، وبعض الوظائف التي كانت في قصورهم، ومنها وظيفة مضحك الملك، ولعل أبا دلامة كان أول من قام بهذه الوظيفة في قصور الخلفاء العباسيين الأوائل. انظر في هذا: التاج في أخلاق الملوك المتسوب للجاحظ. تحقيق: أحمد زكي باشا. إيران، فروردين، ط1، 1370هـ، ص69، 128، والطبري: تاريخ الطبري (تاريخ الأمم والملوك). تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة، دار المعارف، ط4، 1979م، 349/8، 19/9-20، وابن الأثير: الكامل في التاريخ، عنى بمراجعة أصوله والتعليق عليه نخبة من العلماء. بيروت، دار الكتاب اللبناني، د.ت، 326/5-327، ود. محمد مصطفى هدارة: دراسات في الشعر العربي، تحليل لظواهر أدبية وشعرية. دار المعرفة الجامعية، 1982م، 161/1، ود. وديعة طه النجم: الفكاهة في الأدب العباسي. مجلة عالم الفكر. الكويت. أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر 1982م، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، ص37، 38.
- (13) شمس الدين محمد بن الحسن النواجي: حلبة الكمية في الأدب والنوادر والفكاهات المتعلقة بالخمريات. القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1998م، ص98، ووفيات الأعيان، 320/2، وسير أعلام النبلاء، 374/8.
- (14) الأغاني، 235/10.
- (15) المصدر السابق، 237/10.
- (16) المصدر السابق، 255/10.
- (17) انظر حول بروز شخصية المضحك على الشاعر عند أبي دلامة أيضاً: كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي. ترجمة: د. عبد الحليم النجار. القاهرة، دار المعارف، ط5، 1983م، 18/2.
- (18) الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، ص159.
- (19) قد شككت الدكتور وديعة طه النجم في بعض النوادر والأشعار التي نسبت لأبي دلامة، ورأت أنها منحولة عليه؛ لاشتهاره بالفكاهة، فصار ينسب إليه أكثر الشعر الفكاهي والنوادر المضحكة. انظر في هذا: د. وديعة طه النجم: الفكاهة في الأدب العباسي. مجلة عالم الفكر. الكويت. أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر 1982م، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، ص43-44.
- (20) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية. القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967م، ص278.
- (21) د. حسنى عبد الجليل: موسيقى الشعر العربي الأوزان والقوافي والفنون. الإسكندرية. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2009م، ص27.
- (22) الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص301.
- (23) المرجع السابق، ص301.
- (24) المرجع السابق، ص301.

- (25) محمد إبراهيم أبو سنة: ومضات من القديم والجديد. القاهرة، دار الشروق، ط1، 1418هـ/ 1998م، ص171.
- (26) رينيه ويلك: مفاهيم نقدية. ترجمة: د. محمد عصفور. الكويت. سلسلة عالم المعرفة، العدد 110، 1987م، ص376.
- (27) ت. س. إليوت: مقالات في النقد الأدبي. ترجمة: د. لطيفة الزيات. مكتبة الأنجلو المصرية، دت، ص89.
- (28) اختلف النقاد حول وجود الشعر القصصي والدراما في الشعر العربي القديم، فيرى محمد إبراهيم أبو سنة أن الشعر العربي قد ظل لفترة طويلة بعيداً عن فكرة الدراما؛ لأن التراث الذي وصلنا عبر العصور كان مجموعة من القصائد التي تعبر بشكل متجانس عن صوت مفرد أو أصوات منسجمة. انظر: ومضات من القديم والجديد، ص166.
- والدكتور طه حسين ينفي في كتابه: حديث الأريماء. القاهرة. دار المعارف، ط15، 1998م، 13/2 معرفة العرب بالشعر القصصي، في حين يؤكد في كتابه: من حديث الشعر والنثر. دار المعارف بمصر، 1965م، ص15 – 16 معرفة العرب لبعض الشعر القصصي في العصور القديمة. يقول في هذا: "وأخشى أن يكون من يجحدون وجود الأدب القصصي عند العرب إنما جحدوه لأنهم لم يحققوا بالضبط معنى الأدب القصصي، فالذين يقرءون الشعر الجاهلي أو ما صح منه، والذين يقرءون الشعر العربي كشعر جرير والفرزدق والأخطل يلاحظون أن مزايا كثيرة من خصائص الشعر القصصي موجودة في الشعر العربي".
- كذلك يؤكد الدكتور عز الدين إسماعيل على وجود الشعر القصصي في الشعر العربي القديم في كتابه: الشعر العربي المعاصر، ص300.
- وانظر أيضاً: د. أحمد يوسف خليفة: البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2004م، ص38.
- (29) د. صلاح مصيلحي: التقليد والتجديد في الشعر العباسي. الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1989م، ص174.
- (30) دراسات في الشعر العربي، 164/1.
- (31) المرجع السابق، 162/1.
- (32) الجاحظ. رسائل الجاحظ. كتاب البغال. تحقيق: عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي. القاهرة، دت، 331/2.
- (33) الأغاني، 265/10.
- (34) د. ودیعة طه النجم: الفكاهة في الأدب العباسي. مجلة عالم الفكر. الكويت. أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر 1982م، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، ص45.
- (35) رسائل الجاحظ. كتاب البغال، 339/2 – 340.

- وقد اعتقد الدكتور إميل بديع يعقوب أن أبيات أبي خنيس في بغلته هي من شعر أبي دلامة؛ ولذا أعطاها رقم (3) في شعر أبي دلامة الصحيح النسبة له. انظر: ديوان أبي دلامة، ص 33 – 34. وبالطبع هذا خطأ فادح.
- (36) ديوان أبي دلامة، ص 119.
- (37) على جعفر الملاق: البنية الدرامية في القصيدة الحديثة دراسة في قصيدة الحرب. مجلة فصول: القاهرة، أكتوبر 1986م، مارس 1987م، العددان الأول والثاني، ص 39.
- (38) المرجع السابق، ص 39.
- (39) الشعر العربي المعاصر، ص 283.
- (40) على جعفر الملاق: البنية الدرامية في القصيدة الحديثة دراسة في قصيدة الحرب. مجلة فصول: القاهرة، أكتوبر 1986م، مارس 1987م، العددان الأول والثاني، ص 39.
- (41) المرجع السابق، ص 39.
- (42) المرجع السابق، ص 46.
- (43) عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة. بيروت، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1990م، ص 62.
- (44) د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي. القاهرة، مكتبة الأنجلو، 1982م، ص 45.
- (45) المرجع السابق، ص 45 – 46.
- (46) د. رشاد رشدي: فن القصة القصيرة. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1970م، ص 18، وانظر أيضاً، ص 13 – 14.
- (47) البناء الدرامي، ص 91 – 92.
- (48) ديوان أبي دلامة، ص 94.
- (49) المصدر السابق، ص 95.
- (50) المصدر السابق، ص 96.
- (51) يعرف الدكتور إبراهيم حمادة الأزمة بقوله: إنها لحظة التوتر التي تبلغها القوى المتعارضة الخالقة للصراع الدرامي، وتؤدي إلى ترقب في تحول الحدث.
- انظر: د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. القاهرة، دار المعارف، 1985، ص 46.
- ويعرف الدكتور محمد يوسف نجم الذروة بقوله: "هي القمة التي تبلغها أحداث القصة في تعقدها"، انظر: د. محمد يوسف نجم: فن القصة. بيروت، دار الثقافة، ص 43.
- (52) د. عفاف عبد المعطى: السرد بين الرواية المصرية والأمريكية دراسة في واقعية القاع. القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، 2007م، ص 291.
- (53) البناء الدرامي، ص 118، وانظر أيضاً: ومضات من القديم والجديد، ص 166.

- (54) درينى خشبة: مقدمته لكتاب: فن كتابة المسرحية للاجوس إجرى. ترجمة: درينى خشبة. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، دت، ص16.
- (55) د. فدوى مالتى دوجلاس: بناء النص التراثى. دراسات فى الأدب والتراجم. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م، ص58.
- (56) البنية الدرامية فى شعر إيليا أبى ماضى، ص12.
- (57) ديوان أبى دلالة، ص97 – 98.
- (58) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص101.
- (59) البناء الدرامى، ص159.
- (60) البنية الدرامية فى شعر إيليا أبى ماضى، ص35.
- (61) روجر م. بسفيلد الابن: فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما. ترجمة: درينى خشبة. القاهرة، مكتبة نهضة مصر، 1964م، ص220.
- (62) المرجع السابق، ص219.
- (63) د. أحمد محمد عوين: دراسات فى السرد الحديث والمعاصر. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2009م، ص16، 17، وانظر أيضاً: أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000م، ص42.
- (64) د. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه. دراسة ونقد. القاهرة، دار الفكر العربى، ط6، 1976م، ص240.
- (65) فن الكاتب المسرحى، ص247.
- (66) الشعر العربى المعاصر، ص299 – 300.
- (67) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص271.
- (68) المونولوج بين الدراما والمسرح، ص125.
- (69) ديوان أبى دلالة، ص96 – 97.
- (70) المصدر السابق، ص97 – 98.
- (71) المصدر السابق، ص97.
- (72) انظر فى هذا: د. محمد مندور: فى الأدب والنقد. القاهرة. لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، 1368هـ / 1949م، ص50، ود. رجاء عيد: القول الشعرى منظورات معاصرة. منشأة المعارف بالإسكندرية، 1995م، ص55.
- (73) دراسات فى الشعر العربى، ص162، وانظر أيضاً: د. محمد مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى. دار المعرفة الجامعية، دت، ص460.
- ويفرق الدكتور هدارة بين الهجاء والكاريكاتير الساخر الذى استخدمه أبودلالة فى شعره بقوله: "ومن الواضح أن هذا الهجاء الكاريكاتيرى الساخر يعتمد على التصوير لا على اللفظ، وعلى التجسيم والمقارنة لا السب والشتم والمهاترة، وأنه يبتعد كثيراً عن النوع الآخر من الهجاء

الذى يتضمن أنواعاً فاحشة من الاتهامات والقذف، كما يبتعد أيضاً عن الهجاء الشعبى الذى يشبه الرديح"، اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى، ص461. وفى رأى أن أبا دلالة مع اهتمامه بالتصوير الساخر فإنه لم يغفل فى هجائه ألفاظ السب والشتم بل أكثر منها فى هجائه، لينوع فى وسائل الهجاء عنده.

وانظر أيضاً تفريق توفيق الحكيم بين الهجاء والكاريكاتور فى قوله: إن فى كل كاريكاتير هجاء وليس فى كل هجاء كاريكاتير، وفى الهجاء تنال من خصمك بالحق وبالباطل دون أن تعتمد إضحاك الآخرين عليه، أما فى الكاريكاتير فتحاول بكل السبل السخرية من خصمك بتضخيم عيوبه الجسمية والسلوكية والنفسية بغرض إضحاك الناس عليه.

انظر: توفيق الحكيم: فن الأدب. القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماهير، ص34.

وانظر أيضاً حول إجادة أبى دلالة للسخرية:

ABU DOLAMA By CH. PELLAT IN THE ENCYCLOPAEDIA OF ISLAM. NEW EDITION. LEIDEN. 1986, P. 116.

(74) ديوان أبى دلالة، ص95.

(75) يرى الدكتور محمود الربيعى أن الحيوان فى الشعر قد يتحدث ويتصرف كالبشر ونحن نقبل هذا دون أن نسأل كيف، فى حين لا نقبل هذا خارج دائرة الشعر، يقول فى هذا: "ونحن نقبل أن الناقة فى الشعر يمكن أن تتأوه، ويمكن أن تتكلم دون أن نحسّ فى ذلك أدنى صدمة أو غرابة، ولكننا إذا عدنا إلى أنفسنا خارج الشعر للحظة أدهشنا أن يكون ذلك ممكناً، ويعنى ذلك - كما أشرت من قبل - أن كل ذلك ممكن شعرياً، غير ممكن مادياً". انظر: د. محمود الربيعى: قراءة الشعر. القاهرة، دار غريب للطباعة والتوزيع، 1977م، ص21.

(76) ديوان أبى دلالة، ص98 - 99.

(77) المصدر السابق، ص100.

(78) المصدر السابق، ص102.

(79) المصدر السابق، ص104.

(80) المصدر السابق، ص105 - 106.

(81) المصدر السابق، ص106.

(82) المصدر السابق، ص97 - 98.

(83) المصدر السابق، انظر القصائد والمقطوعات فى الصفحات التالية، ص66، 70، 79، 110، 112 - 113.

(84) هنرى برجسون: الضحك "البحث فى دلالة الضحك". ترجمة: سامى الدروبي وعبد الله عبيد الدايم. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001م، ص67، وانظر أيضاً: بناء النص التراثى، ص114.

(85) الضحك، ص21.

- (86) ديوان أبي دلالة، ص 95 – 96.
- (87) المصدر السابق، ص 101.
- (88) فن القصة، ص 46.
- (89) حول تعريف الوحدة العضوية في الشعر انظر: د. محمد مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، ص 7، ود. عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري التجريبية الشعرية وأدوات رسم الصورة الشعرية. ليبيا. ط1، 1980م، ص 187، ود. شوقي ضيف: في النقد الأدبي. القاهرة، دار المعارف، ص 153.
- والحقيقة أنه توجد خلافات بين النقاد المعاصرين حول تحقق وجود الوحدة العضوية في بعض الشعر العربي القديم. انظر في هذا: د. يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث. بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ص 317-318، 331 - 332، ويشير الدكتور يوسف حسين بكار إلى كون القصيدة القصصية أقرب لتحقيق الوحدة العضوية بها من القصيدة الغنائية الخالية من الروح القصصية. انظر المرجع السابق، ص 284.
- (90) ديوان أبي دلالة، ص 100.
- (91) المصدر السابق، ص 102.
- (92) انظر صوراً أخرى في هذه القصيدة مأخوذة من عالم الحيوان، ص 102، 103.
- (93) المصدر السابق، ص 95.
- (94) المصدر السابق، ص 95.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- ابن الأثير: الكامل في التاريخ. عنى بمراجعة أصوله والتعليق عليه نخبة من العلماء. بيروت، دار الكتاب اللبناني، دت، 326/5 - 327.
- الأصفهاني (أبو الفرج): الأغاني. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. مصور من طبعة دار الكتب.
- الجاحظ:
- (كتاب منسوب إليه) التاج في أخلاق الملوك. تحقيق: أحمد زكي باشا. إيران، فروردين، ط1، 1370هـ.
- رسائل الجاحظ. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. مكتبة الخانجي بالقاهرة، دت.
- الخطيب البغدادي: تاريخ بغداد (أو مدينة السلام). دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا. بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1417هـ / 1997م.
- ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. حققه: د. إحسان عباس. بيروت، دار صادر، دت.
- أبو دلامة (زند بن الجون): ديوان أبي دلامة. شرح وتحقيق: د. إميل بديع يعقوب. بيروت، دار الجيل، 1426هـ / 2005م.
- الذهبي (شمس الدين): سير أعلام النبلاء. ج8. أشرف على تحقيق هذا الجزء: علي أبو زيد. أشرف على تحقيق الكتاب وخرج أحاديثه: شعيب الأرناؤوط. بيروت، مؤسسة الرسالة، ط1، 1417هـ / 1996م.
- الطبري: تاريخ الطبري (تاريخ الأمم والملوك). تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة، دار المعارف، ط4، 1979م.
- ابن العماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب. بيروت، دار المسيرة، ط2، 1399هـ / 1979م.
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء. قدم له الشيخ: حسن تميم. راجعه وأعد فهرسه الشيخ: محمد عبد المنعم المريان. بيروت، دار إحياء العلوم، ط3، 1407هـ / 1987م.
- ابن المعتز: طبقات الشعراء. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج. دار المعارف بمصر، د. ت.
- النواجي (شمس الدين محمد بن الحسن): حلبة الكميت في الأدب والنوادر والفكاهات المتعلقة بالخمريات. الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1998م.
- ياقوت الحموي: معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب). تحقيق: د. إحسان عباس. بيروت، ط1، 1993م.

ثانياً: المراجع العربية

- إبراهيم حمادة (دكتور): معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. القاهرة، دار المعارف، 1985م.
- أحمد محمد عوين (دكتور): دراسات في السرد الحديث والمعاصر. الإسكندرية، دار الوفاء لنيا الطباعة والنشر، ط1، 2009م.
- أحمد يوسف خليفة (دكتور): البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي. الإسكندرية، دار الوفاء لنيا الطباعة والنشر، ط1، ص2004م.
- أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000م.
- توفيق الحكيم: فن الأدب. القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماهير. د.ت.
- حسنى عبد الجليل يوسف (دكتور): موسيقى الشعر العربى الأوزان والقوافى والفنون. الإسكندرية، دار الوفاء لنيا الطباعة والنشر، ط1، 2009م.
- رجاء عياد (دكتور): القول الشعرى منظورات معاصرة. منشأة المعارف بالإسكندرية، 1995م.
- رشاد رشدى (دكتور): فن القصة القصيرة. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1970م.
- شوقي ضيف (دكتور):
 - العصر العباسى الأول. القاهرة، دار المعارف، ط9، 1986م.
 - فى النقد الأدبى. القاهرة، دار المعارف.
- صلاح مصيلحى (دكتور): التقليد والتجديد فى الشعر العباسى. الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1989م.
- طه حسين (دكتور):
 - حديث الأربعاء. القاهرة، دار المعارف، ط15، 1998م.
 - من حديث الشعر والنثر. دار المعارف بمصر، 1965م.
- عبد العزيز حمودة (دكتور): البناء الدرامى. مكتبة الأنجلو، 1982م.
- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردى مقاربات نقدية فى التناص والرؤى والدلالة. بيروت، المركز الثقافى العربى، ط1، 1990م.
- عبيد بدوى (دكتور): الشعراء السود وخصائصهم فى الشعر العربى. القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 2001م.
- عدنان حسين قاسم (دكتور): التصوير الشعرى التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية. ليبيا، ط1، 1980م.
- عز الدين إسماعيل (دكتور):
 - الأدب وفنونه دراسة ونقد. القاهرة، دار الفكر العربى، ط6، 1976م.

- الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية. القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967م.
- عفاف عبد المعطى (دكتور): السرد بين الرواية المصرية والأمريكية دراسة فى واقعية القاع. القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2007م.
- فدوى ماطى دوجلاس (دكتور): بناء النص التراثى. دراسات فى الأدب والتراجم. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م.
- محمد إبراهيم أبو سنة: ومضات من القديم والجديد. القاهرة، دار الشروق، ط1، 1418هـ / 1998م.
- محمد عبد المنعم خفاجى (دكتور): الحياة الأدبية فى العصر العباسى. الإسكندرية، دار الوفاء لندىا الطباعة والنشر، ط1، 2004م.
- محمد مصطفى بدوى (دكتور): دراسات فى الشعر والمسرح. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2.
- محمد مصطفى هدارة (دكتور):
- اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى. دار المعرفة الجامعية، دت.
- دراسات فى الشعر العربى تحليل لظواهر أدبية وشعراء. دار المعرفة الجامعية، 1982م.
- محمد مندور (دكتور): فى الأدب والنقد. القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، 1368هـ / 1949م.
- محمد يوسف نجم (دكتور): فن القصة. بيروت، دار الثقافة.
- محمود الربيعى (دكتور): قراءة الشعر. القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م.
- يوسف حسين بكار (دكتور): بناء القصيدة فى النقد العربى القديم (فى ضوء النقد الحديث). بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.

ثالثاً: المراجع المترجمة

- ت. س. إليوت: مقالات فى النقد الأدبى. ترجمة: د. لطيفة الزيات. مكتبة الأنجلو المصرية، دت.
- روجر. م. بسفيلد (الابن): فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما. ترجمة: درينى خشبة. القاهرة، مكتبة نهضة مصر، 1964م.
- رينيه ويلك: مفاهيم نقدية. ترجمة: د. محمد عصفور. عالم المعرفة. الكويت، العدد 110، 1987م.
- كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربى. ج2. ترجمة: د. عبد الحليم النجار. القاهرة، دار المعارف، ط5، 1983م.

- لاجوس إجرى: فن كتابة المسرحية. ترجمة: درينى خشبة. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، دت.
- هنرى برجسون: الضحك "البحث فى دلالة الضحك". ترجمة: سامى الدروى وعبد الله عبد الدايم. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001م.

رابعاً: المجلات والدوريات

- على جعفر العلق: البنية الدرامية فى القصيدة الحديثة دراسة فى قصيدة الحرب. مجلة فصول. القاهرة، العددان الأول والثانى، أكتوبر 1986م، مارس 1987م.
- وديعة طه النجم (دكتور): الفكاهة فى الأدب العباسى. الكويت، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، 1982م.

خامساً: المراجع الأجنبية

- ENCYCLOPAEDIA OF ISLAM. NEW EDITION, LEIDEN, 1986.

واجز قلباه للمتنبى

بين مشاعر الحب وصيحات العتاب

وقال المتنبي^(٤) يعاتب سيف الدولة: وأنشدتها في محفل من العرب.
وكان سيف الدولة إذا تأخر عنه مدحه شقّ عليه، وأحضر من لا خير فيه،
وتقدم إليه بالتعرض له في مجلسه بما لا يحب، وأكثر عليه مرة بعد مرة،
فقال يعاتبه^(٥٥):

1- 3 حب المتنبي لسيف الدولة وإهمال سيف الدولة له

1- واحرّ قلباه ممّن قلبه شيمٌ ومّن بجسمي وحالي عنده سقمٌ⁽¹⁾

(٤) أبو الطيب المتنبي (303- 354هـ / 915- 965م) هو أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الجعفي الكوفي الكندي: الشاعر الحكيم، وأحد مفاخر الأدب العربي. له الأمثال السائرة والحكم البالغة والمعاني المبتكرة. وفي علماء الأدب من يعدّه أشهر الإسلاميين. ولد في الكوفة في محلة تسمى "كندة" وإليها نسبته وتباً بالشام، ثم تنقل في البادية يطلب الأدب وعلم العربية وأيام الناس. وقال الشعر صبياً وتباً في بادية السماوة (بين الكوفة والشام) فتبعه كثيرون، وقبل أن يستفعل أمره خرج إليه لؤلؤ (أمير حمص ونائب الإخشيد) فأسره وسجنه حتى تاب ورجع عن دعواه. وقد على سيف الدولة بن حمدان وصاحب حلب، سنة 337 فمدحه وحظي عنده. ومضى إلى مصر فمدح كافور الإخشيدى وطلب منه أن يوليه، فلم يولّه كافور، فغضب أبو الطيب وانصرف يهجو، وقصد العراق، فقرئ عليه ديوانه، وزار بلاد فارس فمر بأرجان ومدح فيها ابن العميد وكانت له معه مساجلات، ورحل إلى شیراز فمدح عضد الدولة بن بويه الديلمي. وعاد يريد بغداد فالكوفة، فعرض له فائق بن أبي جهل الأسدي في الطريق بجماعة من أصحابه، ومع المتنبي جماعة أيضاً، فاقتتل الفريقان، فقتل أبو الطيب وابنه محسد وغلّامه مفلح، بالنعمانية، بالقرب من دير العاقول (في الجانب الغربي من سواد بغداد). وفاتك هذا هو خال ضبة بن يزيد الأسدي العيني، الذي هجاه المتنبي بقصيدته البائية المعروفة وهي من سقطات المتنبي. أما ديوان شعره فمشروح شروحاً وافية. وتبارى الكتاب قديماً وحديثاً في الكتابة عنه فألف الجرجاني الوساطة بين المتنبي وخصومه، وطه حسين مع المتنبي، وشفيق جبري: المتنبي. انظر في هذا: الأعلام، 1/115.

(٥٥) هذه المقدمة للقصيدة والقصيدة نفسها، والشرح الذي أسفلها - نقلاً عن: ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالبيان في شرح الديوان. ضبطه وصحّحه ووضع فهرسه: مصطفى السقا، وإبراهيم الإياري، وعبد الحفيظ شلبي. بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر، دت، 362/3- 374.

(1) الشيم: البارد. والمعنى: يقول: واحرّ قلبي وأحترقته، واستحكام همه بمن قلبه عنى بارد لا اعتناء له بي، ولا إقبال له على، ومن بجسمي وحالي من إعراضه سقم يُوجب المهما، وشكاة تزدن اختلافهما.

- 2- مَالِي أُكْتَمُ حُبًّا قَدْ بَرَى جَسَدِي وَتَدْعَى حُبَّ سَيْفِ الدَّوْلَةِ الْأُمَمِ (1)
3- إِنْ كَانَ يَجْمَعُنَا حُبٌّ لِفُرَّتِيهِ فَلَيْتَ أَنَا بِقَدْرِ الْحُبِّ نَقْتَسِمُ (2)

مدح المتنبي سيف الدولة بالنصر على الأعداء

- 4- قَدْ زُرْتُهُ وَسُيُوفُ الْهِنْدِ مَقْمَدَةٌ وَقَدْ نَظَرْتُ إِلَيْهِ وَالسُّيُوفُ دَمٌ (3)
5- فَكَانَ أَحْسَنَ خَلْقِ اللَّهِ كُلِّهِمْ وَكَانَ أَحْسَنَ مَا فِي الْأَحْسَنِ الشَّيْمِ (4)
6- فَوَتْ الْعَدُوَّ الَّذِي يَمُمَّتْهُ ظَفَرٌ فِي طِيٍّ أَسَفًا فِي طِيٍّ نَعَمٌ (5)
7- قَدْ نَابَ عَنْكَ شَدِيدُ الْخَوْفِ وَاصْطَلَعَتْ لَكَ الْمَهَابَةُ مَا لَا تَصْنَعُ الْبُهَمُ (6)
8- أَلْزَمْتَ نَفْسَكَ شَيْئًا لَيْسَ يَلْزِمُهَا أَنْ لَا يُوَارِيَهُمْ أَرْضٌ وَلَا عِلْمٌ (7)

(1) أكتّم: مبالغة في الكتمان، برى جسدي: أنحلته وأضناه. والمعنى: يقول: لأى شيء أخفى حبه؟ وغيرى يظهر أنه يحبه، وهو بخلاف ما يضير، وأنا مضير من حبه، ما يزيد مضره على ظاهره، ومكتومه على شاهده، والأمم تشركنى فى ادعاء ذلك، بقلوب غير خالصة، ونيات غير صادقة، فينحل جسمى بتقديمى فى صدق وده، وتأخرى فيما يخصنى من فضله.

(2) الثرة: الطلعة، والوجه الحسن: الأغر. والمعنى: إن كان يجمعنا حبه والكلف بمودته، فليت أنا نقسم المنازل عنده بقدر ما نحن عليه من محبتنا الخالصة، وما نعتده من مودتنا الصادقة، فلا يبخس المخلص حقه، ولا يبذل للمتصنع بره.

(3) المعنى: يريد أنه قد شهد فى شذائد الحرب، وقد جربته فى الضيق والسعة، وامتحنه فى الأمن والخوف، فأعجبه كيف تقلب، وأحمدته على أى حال تصرف.

(4) الشيم: جمع شيمة، وهى الخليفة والصفة. والمعنى: يقول: لما بلوته فى حالتيه كان أحسن الخلق، وكانت أخلاقه أحسن ما فيه.

(5) الظفر: الفتح والظهور على العدو، والنعم جمع نعمة، والمعنى: يقول فوّت العدو الذى قصده ففرّ عنك لاستحكام جزعه، ظفر ظاهر، واستعلاء بين، وإن كان ذلك الظفر فى طيه منك أسف على ما حرّمته من إدراكه، وفى طي ذلك الأسف نعم بها صرف الله عنك مؤنة الحرب، وشدة معاناة اللقاء، وحفظ عسكريك من جراح أو قتل، ففى هذا نعم من الله كثيرة.

(6) المهابة: شدة الفرع، البهم: الأبطال، والمفرد: البهمة. والمعنى: يقول: قد ناب عنك خوف العدو لك، فذعره وهزمه، وصنعت لك فيه مهابتك، وبلغت لك مخافتك ما لا تصنعه الشجعان.

(7) يواريه: يستترهم، العلم: الجبل الطويل الوعر المسلك. والمعنى: يقول: قد ألزمت نفسك ما لم يكن يلزمها، وكلفتها ما لا يحق لك، من أن عدوك لا يواريهم أرض تشتمل عليهم، ولا يستترهم عنك جبل يحول بينك وبينهم، وهذا غاية التكلف.

- 9- أَكَلَمَا رُمْتَ جَيْشًا فَانْتَشَى هَرَبًا تَصَرَّفْتُ بِكَ فِي أَثَارِهِ الْهَمَمُ⁽¹⁾
 10- عَلَيْكَ هَزْمُهُمْ فِي كُلِّ مُعْتَرَكٍ وَمَا عَلَيْكَ بِهِمْ عَارٌ إِذَا انْهَزَمُوا⁽²⁾
 11- أَمَا تَرَى ظَفَرًا حُلُوا سِوَى ظَفَرٍ تَصَافَحَتْ فِيهِ بِيضُ الْهِنْدِ وَاللَّمَمُ⁽³⁾

المتنبى يعاتب سيف الدولة بقدر من الجراءة

- 12- يَا أَعْدَلَ النَّاسِ إِلَّا فِي مُعَامَلَتِي فِيكَ الْخِصَامُ وَأَنْتَ الْخَصْمُ وَالْحَكَمُ⁽⁴⁾
 13- أُعِيدُهَا نَظَرَاتٍ مِنْكَ صَادِقَةٍ أَنْ تَحْسِبَ الشُّعْمَ فَيَمُنَ شَحْمُهُ وَرَمُ⁽⁵⁾
 14- وَمَا انْتِفَاعُ أَخِي الدُّنْيَا بِنَظَرِهِ إِذَا اسْتَوَتْ عِنْدَهُ الْأَنْوَارُ وَالظَّلَمُ⁽⁶⁾

(1) المعنى: يريد: كلما فر جيش من جيوش الروم، وولى عنك هاربًا تصرّفت بك همتك في أثره، فلم يرضك انهزامهم دون أن ينالهم القتل، ويستحكم فيهم السيف.

(2) المعترك: ملتقى الحرب. والمعنى: يقول: عليك أن تهزمهم إذا التقوا معك في حرب، ولا عار عليك إذا انهزموا، فتحصنوا بالهرب ولم تظفر بهم.

(3) تصافحت: تلاقت بالصفاح، وهى السيوف، اللمم: جمع لمة، وهى الشعر إذا ألم بالمنكب. والمعنى: يقول: ليس يحلو لك ظفر تتاله، وأمل فى عدوك تبلفه، إلا أن يكون ذلك بعد مصادمة وقتال، ومجادة ونزال، وبعد مصافحة سيوفك ربوسهم، وتباشر سلاحك خيولهم، فهذا هو الظفر الحلو عندك.

(4) الخصام: المخاصمة، والخصم: يقع على الواخذ والجماعة. والمعنى: يقول لسيف الدولة: يا أعدل الناس فى أحكامه، وأكرمهم فى أفعاله إلا فى معاملتى، فإنه يخرجنى عن عدله، ويضيّق على ما قد بسط من فضله، فى خصاصى وتعبى، وأنت خصمى وحكمى، فأنا أخاصمك إلى نفسك، وأستدعى عليك حكمك.

(5) الورم: الانتفاخ فى العضو من ألم يصيبه. والمعنى: يريد: أن نظراتك صادقة إذا نظرت إلى شيء عرفته على ما هو عليه، فلا تغلط فيما تراه، ولا تحسب الورم شحمًا، وهذا مثل، يريد: لا تظنّ المتشاعر شاعرًا، كما يحسب السقم صحة، والورم سمًا.

(6) المعنى: يجب أن تميز بينى وبين غيرى ممن لم يبلغ درجتى، كما تميز بين النور والظلمة.

فخر المتنبي بنفسه

- 15- أنا الذى نَظَرَ الأعمى إلى أدبى وأسمعت كلماتى مَنْ به صمم⁽¹⁾
 16- أنام ملء جفونى عن شواردها ويسهر الخلق جرأها ويختصم⁽²⁾
 17- وجاهل مدّة فى جهله ضحكى حتى أثّته يدُ فراسة وفم⁽³⁾
 18- إذا نظرت نيوبَ الليث بارزة فلا تظنن أن الليث مبتسم⁽⁴⁾
 19- ومهجة مهجتي من هم صاحبها أذكركتها بجوادٍ ظهره حرم⁽⁵⁾
 20- رجلاه فى الركض رجلٌ واليدان يد وفعله ما تريد الكف والقدم⁽⁶⁾
 21- ومرففٍ سرت بين الجحفلين به حتى ضربت وموج الموت يلطم⁽⁷⁾

(1) المعنى: أى أنا الذى شاع أدبى، واستبان موضعى، ثبت ذلك فى العقول، وتمكن فى القلوب، ورآه من لا يبصره، وأسمعت كلماتى: أى قصائدى .. من لا يسمع.

(2) الشوارد: النوافر، من قولهم، شرد البعير إذا نفر، ويقال: فعلت ذلك من جرأك؛ أى من أجلك. والمعنى: أقول: أنام ساكن القلب، متمكن النوم، لا أعجب بشوارد ما أبدع، ولا أحفل بنواد ما أنظم، ويسهر الخلق فى تحفظ ذلك وتعلمه، ويختصمون فى تعرفه وتفهمه، فاستقل منه ما يستكثرون، وأغفل عما يفتنون.

(3) أصل الفرس: دقّ العنق، ومنه سمى الأسد فراساً. والمعنى: يقول: ربّ جاهل خدعه تركى له فى جهله، وضحكى منه، حتى اهترسته بعد زمان فاهلكته.

(4) النيوب: جمع ناب، والليث: الأسد. والمعنى: يقول: إذا كثر الأسد عن نابه، فليس ذلك تبسماً، وإنما هو قصد للافتراس وهذا مثل ضربه، يعنى أنه وإن أبدى بشره للجاهل، فليس هو رضا عنه، فإن الليث إذا كثر لا تظنه مبتسماً، وإن ذلك أقرب لبطشه.

(5) المعنى: يقول: ربّ إنسان طلب نفسى، كما طلبت نفسه، فأذكركتها على جواد ظهره حرم، لأمن راكمه؛ لأنه لا يقدر عليه، فكانه حرم.

(6) المعنى: يقول: هو صحيح الجرى، يصف استواء رفع قوائمه، وصحة جريه، فكان رجله رجل واحدة؛ لأنه يرفعهما معاً، ويضعهما معاً. وكذلك اليدان. وهذا الجرى يسمى النقال والمناقلة، وفعله ما تريد الكف بالسوط، والرجل بالاستحثاث، فهو يجريه يفتيك عنهما.

(7) المرفف: السيف الرقيق الشفرتين، الجحفلان: الجيشان العظيمان، المعنى: يقول: ربّ سيف رقيق الحدّين سرت به بين الجيشين العظيمين، حتى قاتلت به والموت غالب، تلتطم أمواجه، يضطرب بحره. واستعار الموج لكثائب الحرب.

- 22- فالخيلُ والليلُ والبيداءُ تعرفُنِي والضربُ والطعنُ والقرطاسُ والقلمُ⁽¹⁾
 23- صحبتُ في الفلواتِ الوحشَ منفردًا حتى تعجبَ مِنِّي القورُ والأكمُ⁽²⁾

عودة المتنبي لعتاب سيف الدولة بجرأة شديدة

- 24- يا مَنْ يَعِزُّ علينا أن نُفارقَهُمُ وجدائنا كُلُّ شيءٍ بعدَكُمُ عَدَمُ⁽³⁾
 25- ما كانَ أخلَقنا منكم بكَرَمَةٍ لو أنْ أَمَرَكُم من أمرنا أَمَمُ⁽⁴⁾
 26- إنْ كانَ سِرُّكُم ما قالَ حاسدُنا فما لجُرحٍ إذا أرضاكُم أَلَمُ⁽⁵⁾
 27- وبيننا لو رَعَيْتُم ذاكَ معرفةً إن المَعارِفَ في أَهلِ النُّهى ذَمَمُ⁽⁶⁾
 28- كم تَطلبُونَ لنا عيبًا فيُعْجِزُكُم ويكرهُ اللهُ ما تاتونَ والكَرَمُ؟⁽⁷⁾

(1) البيداء: الغلاة البعيدة عن الماء، القرطاس: الكتاب فيه الكتابة، ويجمع القراطيس. والمعنى: يقول: الليل يعرفني لكثرة سُرّاي فيه، وطول أدراعي له، والخيل تعرفني لتقدمي في فروسيتها، والبيداء تعرفني بمداومتى لقطعها، واستسهال أصعبها، والحرب والضرب يشهدان بحذقي لهما وتقدمي فيهما، والقراطيس تشهد لي لإحاطتي بما فيها، والقلم عالم بإبداعي فيما يقيد.

(2) القور: الأكمة. والمعنى: يقول: سافرت وحدي، فلو كانت الجبال تتعجب من أحد، لتعجبت مني لكثرة ما تلقاني وحدي، فصحبت الوحش في الفلوات، منفردًا بقطعها، مستأنسًا بصحبة حيوانها، حتى تعجب مني سهلها وجبلها، وقورها وأكمها.

(3) المعنى: يريد: يا من يعزُّ علينا مفارقتة بما أسلف إلينا من فضله، واستوفرنا من الحظ بقربه، وجدائنا كل شيء طائل بعدكم عدم لا تُسرُّبه ومحتقر لا نبتهج له، يريد: لا يخلفكم أحد.

(4) ما أخلقه: ما أولاه وأجدره، الأمم: القصد. والمعنى: يقول: ما أخلقنا ببركم وتكرمكم، وإيثاركُم، لو أن أمركم في الاعتقاد لنا على نحو أمرنا في الاعتقاد لكم، وما نحن عليه من الثقة بكم.

(5) المعنى: يقول: إن كان ما فعله الحاسد لنا، واختلقه الواشي بيننا، مرضيًا لكم، مستحسنًا عندكم، فما يتشكَّى الجرح إذا أرضاكم مع شدة وجهه، ولا يُكرِّه مع استحكام الله، حرصًا على موافقتكم، وإسراعًا إلى إرادتكم.

(6) النهى: العقول، المعارف: جمع معرفة، الذمم: المهود، والمفرد: ذمة. والمعنى: يقول: إن لم يجمعنا الحب فقد جمعتنا المعرفة، وأهل العقل يراعون حق المعرفة، والمعارف عندهم عهد وذمم لا يضيعونها.

(7) المعنى: يقول: أنتم تطلبون لنا عيبًا فيعجزكم وجوده. وهذا تعنيف لسيف الدولة على إصفاائه إلى الطاعنين عليه، ويكره الله ما تاتون من ذلك.

- 29- ما أبعد العيب والنقصان عن شرفي أنا الثريا وذان الشيب والهرم⁽¹⁾
 30- ليت الغمام الذي عندي صواعقه يُزيلهن إلى من عنده الديم⁽²⁾

قرار المتنبي بالرحيل بسبب التجاهل وسوء المعاملة

- 31- أرى النوى تقتضيني كل مرحلة لا تستقل بها الوخادة الرسم⁽³⁾
 32- لئن تركن ضميراً عن ميامنا ليحدثن لمن ودعتهم ندم⁽⁴⁾
 33- إذا ترحلت عن قوم وقد قدرُوا أن لا تفارقهم فالراحلون هم⁽⁵⁾
 34- شر البلاد بلاد لا صديق بها وشر ما يكسب الإنسان ما يصم⁽⁶⁾
 35- وشر ما قنصته راحتي قنص شهب البزاة سواء فيه والرخم⁽⁷⁾

(1) ذان: إشارة إلى العيب والنقصان، الثريا: أنجم مجتمعة في السماء، الهرم: الكبر والعجز والمعنى: أنا بعيد عن العيب والنقيصة، كبعد الثريا من الشيب والكبر.

(2) الغمام: السحاب، الصواعق: جمع صاعقة، وهي قطعة من نار تسقط بأثر الرعد الشديد، الديم: جمع ديمة، وهي مطر يدوم مع سكون. والمعنى: ليت أزال الشر الذي عندي إلى من عنده النفع.

(3) النوى: البعد، الوخذ والرسم: ضربان من السير، والوخادة من الإبل: التي تسير بالوخذ، واحدها: واخدة، والرسم: التي تسير بالرسيم، واحدها: رسوم، وراسيم. والمعنى: أرى النوى التي أريدها، والرحلة التي أعتقدها تقتضيني تجشم كل مرحلة وافية، لا تستبد بها الإبل لبعد منازلها، ولا تطيقها لشدة أهوالها.

(4) ضمير: جبل على يمين طرابلس مصر من الشام، وهو قريب من دمشق. والمعنى: يقول: إن قصدت مصر ليحدثن لمن ودعتهم ندم على مفارقتي لهم، وأسف على رحيلي عنهم، يشير بذلك إلى سيف الدولة أنه يندم على فراقه، فكان كما قال.

(5) المعنى: يقول: إذا سرت عن قوم وهم قادرون على إكرامك بارتباطك، حتى لا تحتاج إلى مفارقتهم، فهم المختارون للارتحال.

(6) يصم: يعيب، والوصم: العيب، والجمع: الوصوم. والمعنى: يقول: شر البلاد بلاد لا يوجد فيها من يؤنس بوذه، ويسكن إلى كريم فعله، وشر ما كسبه الإنسان ما عابه وأذله. يريد أن هبات سيف الدولة وإن كثرت مع جلالته وسعته، لا تعادل تقصيره في حقه، وإيثاره لحساده.

(7) المعنى: وشر ما قنصه الصائد وظفر به، قنص يشركه فيه البزاة الشهب مع رفعتها، والرخم مع سقاطتها ودناءتها وضعفها.

36- بأي لفظ تقول الشعر زعنفه تجوز عندك لا عرب ولا عجم⁽¹⁾

37- هذا عتابك إلا أنه مقة قد ضمن الدر إلا أنه كلم⁽²⁾

حب المتنبى لسيف الدولة وإهمال سيف الدولة له

هذه القصيدة - وكما وضعنا لها عنواناً - تدور حول حب المتنبى لسيف الدولة وعتابه إياه، ويقدر قوة حبه له يكون صدقه في عتابه، وجرأته في لومه أيضاً.

ولعل المتنبى يتشفع بهذا الحب الصادق منه لسيف الدولة في توجيه عتابه له، بل إغلاظه في العتاب في مقاطع معينة من قصيدته خاصة حين نقرب من نهايتها.

وفي رأي أن المتنبى تلطف في توجيه العتاب مع أبيات القصيدة الثلاثة الأولى، ومزجه بمشاعر الحب الكبيرة، فبدأ العتاب في مساحة محدودة أمام مشاعر الحب الكبيرة التي يظهرها شاعرنا لسيف الدولة الحمداني. وهذا حسن استهلال منه، فهو لا يريد أن يجعل مشاعر الغضب تسيطر عليه من تجاهل سيف الدولة له، وتقضيله غيره ممن هم أقل شأنًا منه في موهبته واستماعه لوشايات خصوم المتنبى وتصديقه لها.

ولذا بدأ مقطعه الأول من قصيدته هذه بمحاولته السيطرة على مشاعر الغضب هذه إلى حد كبير، وجعل مشاعر الحب الصادقة التي

(1) زعنفه: جمعها زعانف وهم اللثام السقاط من الناس. والمعنى: يقول لسيف الدولة: بأي لفظ تقول الشعر أراذل الناس لا عرب ولا عجم، يريد: ليست لهم فصاحة العرب، ولا تسليم العجم، فليسوا شيئاً.

(2) المقة: المحبة والود، الكلام: يقع على القليل والكثير، والكلم: جمع الكلمة. والمعنى: هذا عتابك، وهو وإن أمضك وأزعجك، محبة خالصة، ومودة صادقة، فباطنه غير ظاهره، كما أنه قد ضمن الدر وإن كان كلمًا معهودًا في ظاهر لفظه.

تظهر على السطح، يكون لها الكلمة، لعله بهذا يرقق قلب سيف الدولة نحوه، ويجعله يستمع لعتابه وتقاصيل هذا العتاب - كما سنرى فى أبياته التالية - بصدر رحب، ويعذر الشاعر إن تجرأ عليه فى أسلوب العتاب.

وأول بيت فى القصيدة بل أول كلمة - صرخة من القلب تعبر عن جرح كبير أصاب صدر المتبى من تغير سيف الدولة عليه، حتى إن هذا التحول قد أمرضه، ومما يزيد فى حزن شاعرنا أن سيف الدولة يعلى فى مجلسه من قدر هؤلاء المنافقين الذين يظهرون له حباً لا حقيقة له، وتكون أمنية شاعرنا أن يقتسم هو والمحيطون المنافقون بسيف الدولة حبه وإكرامه على قدر الحب الحقيقى الذى يبطنه هو وهؤلاء المنافقون لسيف الدولة.

ولكن هيهات فيبدو أن سيف الدولة قد استسلم لوشايات هؤلاء المنافقين، ويبدو أن خيوط الاتصال بين المتبى وسيف الدولة قد عُث بها بشكل يصعب إصلاحه، وصار سيف الدولة فى حالة تصديق لكل ما يرمى به هؤلاء المنافقون المحيطون بسيف الدولة المتبى به من أكاذيب وافتراءات لتشويه صورته عند سيف الدولة.

ونلاحظ فى هذه الأبيات الثلاثة الأولى تكرار كلمة الحب أربع مرات، وذكر كلمة القلب فى أوله، مما يدل - كما قلنا - على أن المتبى كان حريصاً على أن يظهر مشاعر الحب الصادقة منه نحو سيف الدولة، عسى أن تعود خيوط الاتصال بينهما ويفيق سيف الدولة من أكاذيب الواشين.

4- 11 مدح المتنبي سيف الدولة بالنصر على الأعداء

ولكن المتنبي يدرك أن هذه المشاعر الصادقة التي يذكرها في حب سيف الدولة والممزوجة بذلك العتاب الرقيق - في بداية القصيدة - ليست كافية للدخول سريعاً في المكاشفة الصريحة من المتنبي في مخاصمة سيف الدولة لانقلابه عليه، ولتغييره نحوه؛ ولهذا رأى بعد هذا الاستهلال العاطفي المقصود في بداية قصيدته أن يخلص منه لامتحاح سيف الدولة، وهو يركز في مديحه له على انتصاراته على أعدائه، في نحو ثمانية أبيات، ويذكر خلالها في شطر حسن خلقه، ولكن تظل الصورة الواضحة في مديحه إياه، تركيزه على شجاعته وقهره الأعداء.

وسنعلق على خصوصية هذا المديح والغرض منه، ولكننا نقول قبل ذلك: إن المتنبي بذكره المديح بعد الأبيات الثلاثة الأولى المعبرة عن صدق حبه لسيف الدولة قد حقق هدفين:

الهدف الأول هو الاستمرار في ترقيق قلب سيف الدولة نحوه لعله يفيق من تجاهله للمتنبي، ويفيق من إغواء الواشين له عنده.

والهدف الثاني الذي حققه المتنبي من هذا المديح هو عرضه مواهبه في غرض المديح لسيف الدولة وهو يمدحه؛ فكأنه يقول له: من مثلى يمدحك بهذا المديح فيمن حولك من المتشاعرين أو الشويعريين، أو حتى الشعراء أصحاب أنصاف المواهب؟ راجع نفسك .. قبل أن تفقد من يمدحك بمثل هذه القصائد المعجزة⁽¹⁾.

أقول لعل المتنبي قصد هذا بمديحه سيف الدولة الذي ذكره مباشرة بعد أبياته الثلاثة الأولى الاستهلاكية لقصيدته هذه.

(1) هذا على حد وصف أبي العلاء المعري لشعر المتنبي حين سمى شعره: معجز أحمد.

وقد ركّز المتنبى على مدح سيف الدولة بقهره للأعداء وكثرة انتصاراته عليهم؛ لأن سيف الدولة كان فى حروب دائمة مع الروم، وكان كثيراً ما ينتصر عليهم. ومثل هذا المديح لأمير مشغول دائماً بالحرب مرض جداً له، بل هو مديح بلا شك يثير إعجابه، وفى الوقت نفسه يثبت ثقة جنوده الذين يحاربون معه فيه، ويكون رسالة شديدة التحدى لأعدائه إن وصلهم هذا الشعر وترجموه، ولعله يكون له تأثير معنوى فى إضعاف همهم. خاصة أن المتنبى يبالغ فى وصف قوة سيف الدولة، وشدة قهره لأعدائه؛ حتى إنه صار ينتصر عليهم بفزعهم منه.

ويذكر المتنبى خلال مديحه سيف الدولة أنه - أى سيف الدولة - لا يعجبه انسحاب هؤلاء الأعداء، بل هو يرغب فى تتبعهم واستئصال آخرهم، ولا يحلو له إلا النصر فى ساح المعارك بقطع رؤوس الأعداء، أما أن يفروا منه هرباً لخوفهم من بطشه، فهذا ما لا يعتد به سيف الدولة ولا يعدّه نصراً.

وفى هذه اللوحة العسكرية التى رسمها المتنبى لسيف الدولة مبالغة واضحة، ولكنها مقبولة فى ذلك العصر؛ لشدة الهم فى نفوس المسلمين الذين كانوا يحاربون الروم مع سيف الدولة فى معارك متصلة متتالية.

وأيضاً هذه المبالغة فى المديح تتفق مع خط المبالغة الذى يشمل القصيدة من بدايتها لنهايتها، فالمتنبى يصور فى بدايتها انفجار مشاعره المحبة لسيف الدولة مع أنه ألم عميقة لتجاهله إياه وتصديقه وشايات الواشين فيه، ثم بعد ذلك يصور لنا بشكل مبالغ فيه قوة سيف الدولة الحربية، وقهره لأعدائه برعبهم منه قبل أن يواجهوه فى أرض المعركة. ثم بعد ذلك يبالغ فى حديثه عن نفسه خاصة حين وصفه لفروسيته حتى إنه

ليصور لنا نفسه شبيهاً بالفرسان الصعاليك - فى الجاهلية - الذين اعتادوا حياة الصحراء مع وحوشها كما سوف نرى.

والمحوظة الأخيرة التى نقولها حول مديح المتنبى لسيف الدولة أنه مدحه ببطولاته العسكرية بشكل عام، دون أن يحدد معركة معينة انتصر فيها على أعدائه.

وذلك كما قلنا لأن معارك سيف الدولة مع الروم كانت كثيرة متتالية، فهو أراد أن يصف طبيعة المعارك ويصور حال سيف الدولة فيها بشكل أقرب للخيال - أو على الأقل للمبالغة - حين صوره - كما قلنا - بالبطل المرعب الذى يخشاه أعداؤه بمجرد سماعهم أنه يقترب منهم، فيفرون منهزمين.

12- 14* المتنبى يعاتب سيف الدولة بقدر من الجراءة

وبعد أن استرضى المتنبى سيف الدولة بمديحه إياه، وقبل ذلك بذكره مشاعره الجياشة الصادقة نحوه - فإنه يتجرأ فى عتابه جراءة أشد مما رأينا فى مستهل قصيدته، بل إنه يصرح له بأنه يعدل فى حكمه مع كل الناس إلا معه فإنه يظلمه، ويواجهه بأنه يسئ تقدير الأمور حين يميز المنافق المخادع على الصادق المخلص.

ويوجه له فى البيت الرابع عشر انتقاداً شديداً يُغلفه بحكمة من حكمه: فإنه لا يفيد النظر صاحبه إن كان لا يستطيع أن يميز بحق بين النور والظلمة، وهذا على سبيل الاستعارة؛ يعنى أنه ما قيمة العقل الذى تملكه يا سيف الدولة إن كان لا يستطيع أن يميز بين الأخيار والأشرار، وبين المخلصين والمنافقين، وبين الصادقين والمخادعين.

لا شك أن هذا البيت يحمل قدرًا من الهجوم على سيف الدولة،
وليس مجرد العتاب الرقيق كما رأينا في مستهل قصيدة المتنبى.

إذن لقد بدأ المتنبى بهذه الأبيات يصعد من وتيرة عتابه، ويجعله
ممزوجًا بشيء من الحدة والغضب، لعل سيف الدولة أن يعى أن هذا
الغضب في العتاب صادر عن مشاعر حب عبّر عنها شاعرنا في بداية
قصيدته، وأيضًا هذا الغضب صادر عن شاعر قدير بين مواهبه في مدح
سيف الدولة بما لا مثيل له.. فحق له إذن أن يترك لمشاعر الغضب في
العتاب أن تخرج من صدره، وسيتحملها سيف الدولة للأسباب السابقة؛
ولأنه تربطه بالمتنبى صداقة، فلم يكن المتنبى مجرد شاعر في بلاط سيف
الدولة بل كان صديقًا محبًا له؛ ولذلك استعار المتنبى من قاموس الغزل
بعض مفرداته وهو يمدح سيف الدولة؛ ليعبر عن حبه لسيف الدولة وصدق
مشاعره الصادقة نحوه كما رأينا في الأبيات الثلاثة الأولى من هذه
القصيدة.

15- 23 فخر المتنبى بنفسه

وعلى الرغم مما رأيناه في الأبيات الثلاثة السابقة من حدة من
المتنبى في عتاب سيف الدولة، فإنه لم يتماد في هذا العتاب بل خرج منه
سريعًا - وسيعود إليه فيما بعد -؛ لأن التماذى فيه ربما يستثير غضب سيف
الدولة، ويجعل رسالة العتاب الموجهة منه إليه في هذه القصيدة تفقد
معناها، فتصبح تهديدًا منه له وانتقاصًا لقدره.

وقد رأى المتنبى في المقطع التالى من قصيدته - أن يدافع عن نفسه
أمام انتقاص سيف الدولة له، وتصديقه أقوال الواشين والمحيطين به فيه..
وفى الوقت نفسه أراد أن يجعل لعتابه العنيف الذى ذكر قدرًا منه فى

الأبيات السابقة - وسيتابع عرضه فيما بعد فى قصيدته - ظهيراً يستند إليه أمام الموجه إليه هذا العتاب - وهو سيف الدولة - فاستعان بذكره مواهبه فى الشعر والفروسية.

وبدا بالحديث عن موهبته فى الشعر؛ لأنها الأبرز فى حياته، والتي لا يساويه فيها أحد فى عصره - على الأقل - ثم تحدث عن قدراته الكبيرة فى الفروسية والقتال.

وقد ذكرنا أن طابع الفخر الذاتى هنا يغلب عليه المبالغة والمغالاة، ولعل طبيعة المتبى المحب لذاته الشاعرة بعظمتها وراء هذا الفخر الذاتى المشحون بالمغالاة فى تقدير الذات. وقد فخر شاعرنا بنفسه بمثل هذه الطريقة فى أبيات أخرى عديدة له فى قصائد أخرى، ولكن يبدو أن الموقف هنا - بشكل خاص - فرض على المتبى مثل هذا الحديث عن النفس بهذه الطريقة؛ فقد أراد أن يؤكد - لنفسه ولغيره - مكانته الكبيرة فى عالم الشعر والفروسية فى مواجهة انقلاب سيف الدولة عليه وتهوينه أمره.

وأيضاً لعل المتبى بهذا الفخر أراد أن يُعرّف سيف الدولة بأهميته، وأنه سيف فقد شخصاً عظيماً إن تركه يرحل عنه بعد أن صدق وشايات الواشين فيه.

والظاهر للنظر فى هذا المقطع - إلى جانب ما سبق - تكرار المتبى فيه ضمير المتكلم كثيراً، مما يوحي بإحساسه الشديد بالعظمة، وإظهاره تفوقه على كل منافسيه فى مجال الشعر والفروسية أيضاً.

وأيضاً يلاحظ فيه مزجه هذا الفخر الذاتى بالحكم حتى ليوحى لنا بهذا الأسلوب أن ما يقوله عن نفسه حقائق لا تقبل الجدل، ومن ثم

يكون فى هذا رسالة موجهة - بشكل خاص - لسيف الدولة لعله يعيد النظر فى شأن تجاهله للمتنبى وإعراضه عنه.

24-30: عودة المتنبى لعتاب سيف الدولة بجرأة شديدة

وفى هذا المقطع يعود المتنبى - بعد أن أراضى نفسه بذكره مواهبه وجليل صفاته - لعتاب سيف الدولة، ولكنه - فى هذا المقطع - يزيد من وتيرة العتاب - بشكل أعلى مما رأيناه فيما سبق - وقد جرّاه على ذلك إحساسه الشديد بنفسه مما ذكره فى المقطع السابق عن نفسه، فكيف لنفس هذا قدرها، ولشخص هذه مواهبه أن ينتقص بهذا الشكل، وأن يُقدّم صغار الناس عليه، ويُتجاهل من قبل سيف الدولة.

من هنا كانت وتيرة العتاب فى هذا المقطع أشد - بل لقد وصلت لذروتها - ومن الواضح أن المتنبى يعيد نغمة العتاب من حين لآخر فى أبيات قصيدته، ولكنه فى كل مرة يستدعى فيه هذه النغمة يزيد فى حدته، ويكون ما قبلها مهياً لهذه الحدة كما رأينا فيما سبق.

وفى هذا المقطع يمزج المتنبى بهذا العتاب الحاد فخره بنفسه، كأنه يرى نفسه كفوًا لسيف الدولة فى تقديم هذا العتاب الحاد إليه.

والأبيات الثلاثة الأخيرة - من هذا المقطع - تصوّر بشكل واضح كيف أن سيف الدولة يحتال فى البحث عن خطأ أو عيب للمتنبى، ولكنه لا يستطيع إيجاد ذلك؛ لأن المتنبى منزّه - فى رأى نفسه - عن العيب والنقصان كما أن الثريا لا يصيبها الهرم.

ومع ذلك يستمر سيف الدولة فى استعداد المتنبى بإرسال صواعق غضبه وإساءاته إليه، فى حين يرضى عن الواشين المنافقين ويجود عليهم بإحسانه.

إنها جرأة شديدة فى العتاب، ومغالاة فى الفخر بالنفس والإعجاب بالذات، ولعل هذه الجرأة فى العتاب لا يرضى عنها سيف الدولة مهما كان التمهيد الذى سبقها، ومهما كانت الحكم التى تصاغ من خلالها هذه المعانى؛ فتكون كالمرشح لإثباتها وصحتها.

وفى هذا المقطع يشير المتنبى لاستعداده للرحيل عن بلاط سيف الدولة، ويبدى أسفه على ذلك، ولكنه - على حد قوله - مضطر لذلك، إزاء معاملة سيف الدولة السيئة له كما يصورها فى أبيات هذا المقطع من قصيدته.

ولكنه فى المقطع التالى - والأخير - يذكر من بدايته أن الرحيل عن بلاط سيف الدولة أمر حتمى.

31- 37 قرار المتنبى بالرحيل بسبب التجاهل وسوء المعاملة

يكرر المتنبى فى الأبيات الثلاثة الأولى من هذا المقطع معنى الرحيل، ويشعرنا أن الرحيل عن سيف الدولة وبلاطه هو السبيل الوحيد أمامه، بعد أن توقرت العلاقة بينهما بهذا القدر الشديد الذى تظهره هذه القصيدة.

ولعل الشاعر كان بالفعل - قبل كتابته هذه القصيدة - قد عقد العزم على الرحيل إلى مصر، تاركاً بلاط سيف الدولة، ولكنه كان يأمل - ولو أملاً ضعيفاً - بقصيدته هذه أن تهز قلب سيف الدولة فتصفو نفسه إليه، ويراجع مواقف الواشين به عنده.

ولكن سيف الدولة لم يفعل، ولعل حدة المتنبى فى عتابه خاصة مع منتصف القصيدة إلى المقطع قبل الأخير منها - كانت سبباً آخر فى صد سيف الدولة عنه، واستمرار غضبه عليه، إن لم يكن هذا الغضب قد زاد

بعد سماعه هذه القصيدة ، وإن كان قد ندم بالفعل بعد ذلك بعد أن تركه المتبى وسافر إلى مصر فى رحاب "كافور الإخشيدى".

وفى هذا المقطع يواصل المتبى عتابه لسيف الدولة ، ولكنه هنا يعود من حيث ابتداء ، فيخفف من نبرته ، وكان قبل هذا المقطع الأخير من قصيدته كلما خطا للأمام فيها أعلى من نبرة حدة العتاب بها ، حتى إذا ما وصل لنهايتها فى هذا المقطع عاد من حيث ابتداء ؛ فرقق فى عتابه مما يجعل هذه القصيدة كأنها معزوفة موسيقية تبدأ هادئة ثم تتصاعد الأنغام بها إلى أن تصل لفورتها ، ثم تعود الأنغام مع نهايتها للهدوء من جديد.

وهذا التتابع والتصعيد ثم العودة للهدوء فى نغمة العتاب بها يجعلها قصيدة مشحونة بالإحساس الدرامى.

والملاحظ أن المتبى فى هذا المقطع يمزج بين عدة أمور: عتابه لسيف الدولة وإظهار حبه له ، وفخره بذاته من خلال تباهيه بشعره – كما نرى فى آخر بيت من هذه القصيدة – ، وسخريته من خصومه الذين رأهم لثاماً سقاطاً ومتشاعرين أقزاماً أمام عملته فى عالم الشعر.

ففى هذا المقطع جمع المتبى كل ما ذكره فى المقاطع السابقة ، وركز على عتابه سيف الدولة ، ولكنه هنا – كما قلنا – لا يسرف فى الحدة فى العتاب ، بل يعود للركة والوداعة – كما فى أول قصيدته – لعل سيف الدولة أن يرق له ، ويتمسك به قبل أن يبدأ رحلة خروجه من بلاطه وهجره لدولته وصحبته.

ويختتم المتبى قصيدته بهذا البيت الذى يصور به عتابه الرقيق لسيف الدولة ، وفخره بشعره الذى طالما كسا به سيف الدولة لآلى ثمينة من مديحه يقول:

هذا عتابك إلا أنه مقسة قد ضمن الدر إلا أنه كليم

أبعاد الزمن في نونية ابن زيدون

لا شك أن تونية ابن زيدون^(*) من أشهر قصائد ابن زيدون، وهى فى الوقت نفسه من عيون الشعر العربى القديم، ومن أشهر قصائد الحب على الإطلاق. وقد كثرت الدراسات حولها لإظهار جمالياتها المتعددة.

وفى هذه الدراسة أدرس جانباً واحداً فيها، لعله - فى ظنى - لم يدرس فيها من قبل، ألا وهو إيقاع الزمن فيها.

وقد لاحظت أن عنصر الزمن أساسى فى تكوين هذه القصيدة الرائعة، ويبدو صراع الشاعر واضحاً فيها مع ذلك الزمن الذى انقلب عليه فى حاضره، ولم يُبق له سوى ذكريات الماضى السعيد يتأملها ويعيش على ذكرها، راجياً أن يأتى المستقبل موصولاً بالماضى المبهج، وأن تتطوى صفحة الحاضر الحزين بلا رجعة.

ونرى ابن زيدون فى هذه القصيدة يزاوج فى كل بيت - تقريباً - من أبيات هذه القصيدة بين الماضى السعيد فى علاقته بمحبوبته ولادة بنت

(*) ابن زيدون (394- 463هـ / 1004- 1071م) هو أحمد بن عبد الله بن أحمد بن غالب بن زيدون، المخزومي الأندلسي، أبو الوليد: وزير كاتب شاعر، من أهل قرطبة، انقطع إلى ابن جهور (من ملوك الطوائف بالأندلس) فكان السفير بينه وبين الأندلس، فأعجبوا به. واتهمه ابن جهور بالميل إلى المعتضد بن عباد، فحبسه، فاستغطفه ابن زيدون برسائل عجيبة فلم يعطف، فهرب واتصل بالمعتضد صاحب إشبيلية فولاه وزارته، وفوض إليه أمر مملكته فأقام مبعلاً مقرباً إلى أن توفى بإشبيلية فى أيام المعتمد على الله ابن المعتضد. وهو صاحب أضحى التتائي بديلاً من تدائينا من القصائد المعروفة. وأما طبiquته فى النثر فرفيعة أيضاً، وهو صاحب رسالة ابن زيدون - ط - التهكمية، بعث بها على لسان ولادة إلى ابن عبدوس وكان يزاحمه على ولادة بنت المستكفي. وله رسالة وجهها إلى ابن جهور - طبقت مع سيرة حياته فى كوينهاجن، وله ديوان شعر - ط، ولعللى عبد العظيم ابن زيدون، عصره وحياته وأدبه - ط. ويرى المستشرق كورن سبب حبسه اتهامه بمؤامرة لإرجاع الأمويين. انظر فى هذا: الأعلام، 1/158.

المستكفى، وبين الحاضر البائس فى هجرانها له، وتجاهلها إياه، وخلال تلك المزاوجة التى تبرز المفارقة يبدو عند الشاعر تطلعات للمستقبل - تلوح فى بعض الأبيات - بعودة الصفاء لعلاقته بولادة مما يعنى عودة الحياة له.

وفى رأى أن هذه القصيدة تشبه السيمفونية فى انسجام أنغامها، وتتابع حركاتها التى يلوح فيها الزمن حاضراً معبراً بقوة عن أثره فى تبدل العلاقة بين الشاعر ومحبوبته.

ويمكن أن نقسم هذه القصيدة، إلى سبعة مقاطع - أو حركات - يوجد بينها اتصال وتفاعل قوى، وكل مقطع منها ينسجم مع ما قبلها ويهيئ للمقطع الذى يليه، وهى كالاتى:

- 1- المزج بين الماضى والحاضر.
- 2- تصوير الحاضر وحال الشاعر فيه.
- 3- تذكره الماضى الجميل مع ولادة والتحسّر لفقده.
- 4- آماله فى المستقبل المرجو.
- 5- استحضاره صورة محبوبته يتعزى بها عن فقده إياها.
- 6- المزج مرة أخرى بين الماضى والحاضر.
- 7- تصوير حال الشاعر فى الحاضر وتأكيده على أنه لا يسلو محبوبته أبداً.
- 8- آمال الشاعر فى المستقبل فى عودة الوصال بينه وبين محبوبته.

والملاحظ أن مقاطع القصيدة - كما تصوّرها هذه العناوين - يتراءى فيها الزمان، ويلونها ما بين استحضار الماضى أو المستقبل أو المضارع، أو كلها معاً، من خلال إظهار الصراع بين الماضى والحاضر

وترقب المستقبل المرجو الذى يخلصه من ذلك الصراع المؤلم بين الماضى السعيد والحاضر التعيس.

وها نحن نصوّر هذه المقاطع المتتالية لهذه القصيدة، ونظهر أبعاد الزمن فيها، وخلال ذلك نظهر مدى الترابط العضوى بين أجزائها.

[2]

المرج بين الماضى والحاضر

فى المقطع الأول من هذه القصيدة، - الذى عنوانه بـ "المرج بين الماضى والحاضر" - يبدو الصراع شديداً بين الشاعر والزمن، وتلوح فيه مفردات الزمن معبّرة عن حضوره القوى فيه، مثل "الدهر، الزمان، صبح، اليوم"، وتتكرر فيه كلمة الدهر مما يوحى بسيطرته على الموقف، وأن صراع الشاعر الحقيقى فى هذه القصيدة هو معه، يقول الشاعر:

أضحى التئائى بديلاً من تدانينا	وناب عن طيب لقيانا تجافينا ⁽¹⁾
ألا وقد حان صبحُ البينِ صبحنا	حين فقام بنا للحين ناعينا ⁽²⁾
من مبلغ الملبسينا بانتزاحهم	حزنا مع الدهر لا يئلى ويئلينا ⁽³⁾
أن الزمان الذى ما زال يضحكنا	أنسا بقربهم قد عاد يئكنا
غيظ العدا من تساقينا الهوى فدعوا	بأن نعص فقال الدهر آمينا ⁽⁴⁾
فأنحل ما كان معقوداً بأنفسنا	وانبت ما كان موصولاً بأيدينا ⁽⁵⁾

(1) التئائى: البعد، ناب: حل.

(2) البين: الفراق، الحين: الهلاك، ناعينا: الناعى المبلغ بالموت والمصائب.

(3) الملبسين: الذين ألبسونا ثوب الحزن على الدوام بسبب بعدهم عنا وفرط شوقنا إليهم، بانتزاحهم: ببعدهم.

(4) غيظ: اغتاض، العدا: الأعداء، غص بالماء: شرب به أو وقف فى حلقه.

(5) معقوداً: مربوطاً، انبت: انقطع.

وَقَدْ نَكُونُ وَمَا يُخْشَى تَفَرُّقُنَا فَالْيَوْمَ نَحْنُ وَمَا يُرْجَى تَلَاقِينَا⁽¹⁾

ومما يدل على حضور الزمن القوى في هذه الأبيات إلى جانب ما ذكرناه من تعدّد ذكر مفردات الزمن فيها خاصة مفردة الدهر - أننا نرى الشاعر يُشخّص الدهر فيها، وكأنه هو الذى قضى على أيام الوصال بين الشاعر ومحبوبته، يقول الشاعر فى ذلك:

غِيْظَ الْعِدَا مِنْ تَسَاقِينَا الْهَوَى فَدَعَوْا بِأَنْ نَقْصُ فَقَالَ الدَّهْرُ آمِينَا
فَانْحَلُّ مَا كَانَ مَعْقُودًا بِأَنْفُسِنَا وَانْبَتَّ مَا كَانَ مَوْصُولًا بِأَيْدِينَا

إذن فقد كان انهيار علاقة الشاعر بمحبوبته ليس فقط بوشايات الأعداء، ولكن أيضاً بمباركة الدهر لها، ولولا مباركته لقطع هذه العلاقة ما تم الفراق بينهما.

وقد نتج عن تدخل الدهر فى قطع هذه العلاقة أن تبدّلت الحال مع الشاعر؛ فغدّت أيامه الحاضرة كثيبة تعيسة مقارنة بأيامه السابقة فى الماضى التى كان فيها وصال دائم سعيد بين الشاعر ومحبوبته:

وَقَدْ نَكُونُ وَمَا يُخْشَى تَفَرُّقُنَا فَالْيَوْمَ نَحْنُ وَمَا يُرْجَى تَلَاقِينَا

إن هذا البيت الأخير فى ذلك المقطع الأول من هذه القصيدة يوضح مدى تدهور العلاقة بين الشاعر ومحبوبته، فقد صار الأمل فى تلاقى الشاعر بمحبوبته ضعيفاً لا يرجى تحقيقه، وتبدو كلمة اليوم - وهى إحدى مفردات الزمن - معبّرة عن حال الشاعر فى الحاضر من يأسه فى مواصلة

(1) وقد رجعنا فى تخريج هذه القصيدة - بشكل أساسى - إلى ديوان ابن زيدون "رسائله، أخباره، شعر الملكين". شرح وضبط وتصنيف: كامل كيلانى، وعبد الرحمن خليفة. طبع بمطبعة مصطفى البابى الحلبي وأولاده بمصر، ط1، 1351هـ / 1932م، ص4 - 8، وتمت الاستعانة أيضاً بالرجوع لديوان ابن زيدون. دراسة وتهذيب: عبد الله سنده. بيروت، دار المعرفة، ط1، 1426هـ / 2005م، ص11 - 16.

علاقته بمحبوبته ولادة، وكما كان الدهر مشاركاً في قطع هذه العلاقة فإن اليوم يصور تدهورها وضعف الأمل في وصالها من جديد.

ومن الواضح في هذا المقطع أن كل بيت فيه يعطى مفارقة بين تصوير الماضي السعيد في علاقة ابن زيدون بولادة، وتصوير الحاضر الحزين في انقطاع هذه العلاقة وأثر انقطاعها المؤلم على نفسية الشاعر.

وكأن كل بيت في هذا المقطع هو صرخة من الشاعر للزمن؛ لم فعلت هذا؟، ولم شاركت فيه؟، ولم أظهرت لنا الصفاء حيناً ثم انقلبت علينا؟:

مَنْ مَبْلُغُ الْمُلْسِينَا بَانْتِزَاحِهِمْ حُزْنًا مَعَ الدَّهْرِ لَا يَبْلَى وَيُئَلِّينَا
أَنَّ الزَّمَانَ الَّذِي مَا زَالَ يُضْحِكُنَا أُنْسًا بِقُرْبِهِمْ قَدْ عَادَ يُنْكِينَا

[3]

تصوير الحاضر وحال الشاعر فيه.

وبعد أن صور ابن زيدون صراعه مع الزمن، وكيف كان حاله في الماضي ثم التطور الذي آله في الحاضر، أراد أن يشعرنا بثقل هذا الحاضر عليه، فأفرده في المقطع التالي بالحديث عنه.

كُنَّا نَرَى الْيَأْسَ تُسَلِّينَا عَوَارِضُهُ وَقَدْ يَسُنُّنَا فَمَا لِلْيَأْسِ يُغْرِينَا⁽¹⁾
بَنَتْكُمْ وَبِنَا فَمَا ابْتَلَتْ جَوَانِحُنَا شَوْقًا إِلَيْكُمْ وَلَا جَفَتْ مَاقِينَا⁽²⁾
نُكَادُ حِينَ تُتَاجِيكُمْ ضَمَائِرُنَا يَقْضِي عَلَيْنَا الْأَسَى لَوْلَا تَأْسِينَا⁽³⁾

(1) المعنى: كنا نظن أن اليأس يسلى، فما بال يأسنا يزيدنا ولوعاً بكم.

(2) بنتم: بعدتم، بنا: ابتعدنا، فما ابتلت جوانحنا: فما نعمنا ونسينا عهدكم، ودموعنا لم تجف من

البكاء حزناً على فائت الأيام، ماقى: جمع ماق، والماق: مجرى الدمع من العين.

(3) الأسى: الحزن، التأسى: التعزى.

لقد بدأ اليأس يتسرّب للشاعر حول إمكانية عودة الوصال بينه وبين محبوبته؛ ومع ذلك فهذا اليأس يغريه بالتعلق بها، بدلاً من أن يصرفه عن ودّها.

وها هو ذا فى حاضره لا يراها ومع ذلك لا يتوقف شوقه نحوها، ولا تتوقف عيناه عن البكاء عليها، ويكاد حين مناجاته إياها - على البعد - أن يقضى عليه الحزن، لقطعها علاقتها به.

وفى هذا المقطع الذى يصور الشاعر فيه حاضره لا نرى إلا تعبيره عن تجرعه الآلام، وتمكن الحزن منه الذى يكاد يقضى عليه لولا تمسّكه ببعض الأمل.

ومن هنا فهذا المقطع الذى يصور الحاضر يلوّنه الشاعر بالمرارة التى يشعر بها، وتبدو الأفعال المضارعة معبّرة عن استمرار إحساس الشاعر بهذه المرارة فى حاضره مثل "نرى، تسلينا، يئسنا، يفرينا، نكاد، نتاجيكم، يقضى، تأسينا".

[4]

تذكّره الماضى الجميل مع ولادة والتحقّر لفقده

وكان لابد للشاعر أن يتمسك بشيء يخفف عنه الإحساس بهذه المرارة الشديدة التى تكاد تقضى عليه، ومن هنا فلم يكن أمامه سوى شريط الذكريات الجميل فى الماضى، وقد استعاد من خلاله أيام الوصال بينه وبين محبوبته. إن هذه الذكريات كالبلسم الذى يخفف من آلامه فى الحاضر، وإن كان الحاضر فى هذا المقطع يلوح أحياناً ليذكّر الشاعر بأن هذه الذكريات الجميلة فى الماضى قد مرت ومضت، ولم يبق للشاعر سوى أن يفيق لحاضره المؤلم، يقول الشاعر:

حَالَتْ لِفَقْدِكُمْ أَيَّامُنَا فَقَدَتْ سُدُودًا وَكَانَتْ بِكُمْ بِيضًا لِيَالَيْنَا⁽¹⁾
 إِذْ جَانِبُ الْعَيْشِ طَلَقَ مَنْ تَأَلَّفْنَا وَمَزَّيْعُ اللَّهِوَ صَافٍ مِنْ تُصَافِينَا
 وَإِذْ هَصَرْنَا قُتُونَ الْوَصْلِ دَانِيَةً قِطَافُهَا فَجَنَيْنَا مِنْهُ مَا شَرِينَا⁽²⁾
 لِيُسْقَ عَهْدُكُمْ عَهْدُ السُّرُورِ فَمَا كُنْتُمْ لِأَزْوَاجِنَا إِلَّا رِيَاحِينَا⁽³⁾

والملاحظ أن الشاعر لم يسترسل في حديثه عن الماضي السعيد في علاقته بولادة، واكتفى بهذه الأبيات التي تشير لجمال هذا الماضي وحسنه وكيف أن الشاعر تتعم بالسعادة فيه في وصاله مع ولادة.

لقد كان العيش جميلاً والحياة صافية، وقطف الشاعر مع محبوبته كل ثمار المتع في ذلك الماضي السعيد، وكان عهده معها هو عهد السرور في الماضي.

هذا هو كل ما قاله الشاعر حين صور ماضيه السعيد، كلام عام، لا تفصيل فيه. ولم يُفصّل الشاعر هذا النعيم الذي كان له مع ولادة في الماضي ولم يسترسل في الحديث عنه؛ لأن شعوره بالحزن على مدار القصيدة كلها يسيطر عليه، ولو أنه استرسل في وصف هذا النعيم الذي كان في الماضي لخالف شعوره بالحزن الذي يسيطر عليه على مدار القصيدة كلها، ويلونها بجوّها الحزين، ويعمل على ترابطها العضوي ووحدتها.

(1) حالت: تحولت، غدت؛ صارت.

(2) هصرنا: جذبنا، قتون: ألوان، دانية قطوفها: قريبة المنال، شينا: شئنا. والمعنى: فكان الشاعر استعار للوصل أفتاناً يهصرها أي يميلها إليه عند اقتطاف زهرها واجتاء ثمرها.

(3) ليسق: أي سقاها الله من غيثه، وهو دعاء بالرحمة، والمعنى: سقياً لعهدكم عهد السرور.

آماله في المستقبل المرجو

ويبدو أن حديث الشاعر في المقطع السابق عن الماضي الجميل، وذكرياته الحلوة فيه قد أغراه بأن ينظر للمستقبل، ويعلق آماله به في أن يعود الوصال بينه وبين محبوبته ولادة مرة أخرى، يقول ابن زيدون:

يا سَارِيَّ الْبَرْقِ غَادَ الْقَصْرَ وَاسْقِ بِهِ مَنْ كَانَ صِرْفَ الْهَوَى وَالْوَدَّ يَسْقِينَا⁽¹⁾
وَأَسْأَلُ هُنَالِكَ هَلْ عَنَى تَذَكُّرُنَا إِنْ لَمْ تَذْكُرْهُ أَمْسَى يُعْتِنَا⁽²⁾
وَيَا نَسِيمَ الصَّبَا بَلِّغْ تَحِيَّتَنَا مَنْ لَوْ عَلَى الْقُرْبِ حَيًّا كَانَ يُحْيِينَا
فَهَلْ أَرَى الدَّهْرَ يَقْضِينَا مُسَاعِفَةً مِنْهُ وَإِنْ لَمْ يَكُنْ غَبًا تَقَاضِينَا⁽³⁾

إن الشاعر في هذا المقطع يُشرك بعض عناصر الطبيعة معه في مشكلته في قطع الوصل بينه وبين ولادة، ويأمل أن يكون لهذه العناصر دور في إعادة هذه العلاقة كما كانت عليه من صفاء في الماضي. فها هو يطلب من البرق ونسيم الصبا أن يبلغا ولادة ويبلغاها تحيته، عساها أن ترد عليه تلك التحية؛ فتعود له حياته السعيدة.

وعناصر الطبيعة التي تحدث عنها الشاعر في هذا المقطع بدت مُشخَّصة، كأنها أشخاص يستعين بهم الشاعر في ترضي محبوبته، ولعله استعان بهذه العناصر من الطبيعة بعد أن يئس من مساعدة الناس له في عودة الوصال بينه وبين محبوبته ولادة، ولم لا وقد كان بعض الناس هم

(1) غاد: باكره بالغمام أول النهار.

(2) المعنى: هل شغل من نألفه بذكرنا كما شغلنا تذكركم.

(3) الغب في الزيارة أن تكون كل أسبوع والمقصود هنا القلة. والمعنى: إننا لم نتقاض الوصال من الدهر غبًا، ولكننا تقاضيناه بإلحاح، فهل ترى الدهر - بعد هذا - يسعقنا.

الذين قاموا بالوشايات بينه وبين ولادة - كابين عبدوس - فصدقتهم،
وقطعت علاقتها به، ولم يبق له إذن إلا أن يستحضر عناصر الطبيعة لعلها
تقنعها ببراءته، وصفاء حبه لها.

ويدرك ابن زيدون أن عناصر الطبيعة هذه مهما كان الدور
الإيجابي الذي تلعبه لإراحة نفسه، ولبث الأمل فيها، فإن الطرف الأهم
الذي يجب استرضائه عسى الوصال أن يعود بينه وبين ولادة - هو الدهر،
ولهذا يقول:

فهل أرى الدهر يقضي لنا مُسَاعَفَةً مِنْهُ وَإِنْ لَمْ يَكُنْ غِيًّا تَقَاضِينَا
إنه يلح على الدهر أن يعيد الوصال من جديد بينه وبين ولادة حتى
وإن كان وصلاً على فترات بعيدة، المهم أن يعود ذلك الوصال.

[6]

استحضاره صورة محبوبته يتعزى بها عن فقد إياها

وتعلق الشاعر بالأمل في المستقبل - كما رأينا في المقطع
السابق- يجعله يستحضر صورة ولادة بكل ما احتوته من فتنة وجمال،
فكأنها حاضرة معه بهذا الوصف الذي يغريه بمواصلة حبها، ويغريه
بالتعلق بالأمل في أن يعود الوصال بينهما من جديد، يقول الشاعر مصوراً
بريشة أحاسيسه محبوبته:

رَيْبُ مُلْكٍ كَأَنَّ اللَّهَ أَنْشَأَهُ مِسْكًا وَقَدَّرَ إِنْشَاءَ الْوَرَى طِينًا⁽¹⁾
أَوْ صَاغَهُ وَرَقًا مَحْضًا وَتَوَجَّهَ مِنْ نَاصِعِ التَّبْرِ إِبْدَاعًا وَتَحْسِينًا⁽²⁾

(1) المعنى: ليس هذا المحبوب مخلوقاً من طين أو تراب كسائر البشر كلاً، وإنما هو طينه من
المسك.

(2) الورق: الفضة، التبَر: الذهب، والمعنى: يريد أن الله أبدعه ناصع البياض وتوجه بشعر ذهبي.

إِذَا تَسَاوَدَ آدَتْسُهُ رَفَاهِيَسَةً ثُومُ الْعُقُودِ وَأَدَمَتُّهُ الْبُرَى لِيَنَّا⁽¹⁾
كَانَتْ لَهُ الشَّمْسُ ظُئْرًا فِي أَكَلَتِهِ بَلْ مَا تَجَلَّى لَهَا إِلَّا أَحَايِينَا⁽²⁾
كَأَنَّمَا أُثْبِتَتْ فِي صَحْنٍ وَجَنَّتِهِ زُهْرُ الْكَوَاكِبِ تَعْوِيدًا وَتَزِينَا⁽³⁾

ولعل الشاعر بتصويره ولادة بهذا الحسن الفاتن المثالي - إضافة لما قلته من قبل - يتعزى بذلك عن فقد إياها، أو هو يرسم لها بالكلمات لوحة تخلدها في خياله، فيراها في كل حين وإن غابت بجسدها عن عينيه، و هو يقاوم الدهر الذي فرق بينهما، وأبعدها عنه، فها هو يستحضر صورتها في شعره بكل ما تحويه من فتنة وسحر، وهذه الصورة التي ستبقى في عينيه دائماً، وستبقى إلى قيام الساعة في أذهان كل من يقرأ أو يسمع هذه الأبيات. وكأن الشاعر يقول للدهر يمكنك أن تبعد بها جسمها عني ولكنني أستحضر صورتها بخيالي، ولا تستطيع أن تمنعني من ذلك، وفي هذا بعض العزاء لي، كما أن هذه الصورة التي أرسماها بخيالي وكلماتي لها ستبقى خالدة مدى الحياة، وفي هذا مقاومة للزمن، بل لعل الشاعر بهذا المقطع يتحدى الزمن ويرى أنه يمكنه أن يستعلى عليه أحياناً.

وأوصاف الشاعر لمحبوبته - في هذا المقطع - تبدو مثالية - وشأنه في ذلك شأن أكثر الشعراء العرب القدماء في وصفهم محبوباتهم - فلا يعطينا ابن زيدون أوصافاً محددة لمحبوبته تميزها عن غيرها من

(1) تاود: تشى، أدته: أثقلته، ثوم العقود: عقود الفضة كالدر، أدته البرى: تسببت الخلاخيل في خروج الدم منه لشدة لينها، والمعنى: يقول إذا تشى أدته أى أثقلت وشق حملها عليه، ثوم، أى لآلى العقود وجرحته (البرى) أى الخلاخيل، وذلك لرفاهته.

(2) ظئراً: مرضعة، أكلة: جمع كلة، وهى سترقيق يقى من البعوض.

(3) صحن وجنته: صفحة خدم والمعنى: أن جماله استعار زهر الكواكب لتكون زينة له، وتعويذة من عيون حاسديه.

النساء، بل إنه يتحدث عنها على أنها نموذج للجمال والسحر والفتنة؛ ولعل هذا يعود لكونه - وغيره من الشعراء العرب القدماء - يرى في محبوبته مثال الجمال والروعة، فلا يسعه إلا أن يصفها وصفاً مثالياً.

فهي مخلوقة من مسك وسائر البشر مخلوقون من طين، أو هي مخلوقة من الفضة والذهب، كما أنها شديدة الرقة حتى إن تشيها يثقلها ويؤلمها، والحلى التى فى يديها وحول رقبتها وفى قدميها تؤلمها أيضاً لرققتها ونضارة بشرتها، ولحسنها الشديد فإن مرضعتها هي الشمس؛ ولذا بدت مشرقة مثلها؛ وبدا الحسن الذى على وجنتيها شبيهاً ببريق الكواكب المشرقة.

وهكذا يسترسل الشاعر فى وصف محبوبته مستحضراً مفردات الكمال، وكأنه يتحدث عن امرأة هي مثال الجمال والحسن، ولم لا وهو يراها من خلال حبه إياها أجمل البشر، بل هي غير البشر فى الحسن والفتنة كأنها هبطت إلى الأرض من عالم المثل الذى تحدث عنه أفلاطون.

والإشارة الوحيدة فى هذه الأبيات التى تربط ولادة بالواقع هي قول الشاعر عنها "ريبب ملك"، فهي ابنة آخر الخلفاء الأمويين بالأندلس، ألا وهو الخليفة المستكفي، ولا شك أن هذه النشأة هيأت لها الحياة الرغدة، على أن الشاعر لم يقل شيئاً حول وصف ولادة وربطها بالواقع سوى هذه العبارة، ثم انطلق بخياله إلى عالم المثل ليصور لنا جمالها المثالى.

[7]

وفى المقطع التالى يستمر ابن زيدون فى وصف ولادة وصفاً مثالياً، ويمزجه بالحديث عن مشاعر حبه نحوها، وخلال ذلك يستحضر ذكر النعيم الذى حام حولهما فى الماضى.

فهو فى المقطع التالى يستمر فى وصف جمالها ، ولكنه يعكس أثر هذا الجمال على نفسه ، وإحساسه بالمرارة الشديدة لفقده هذه المحبوبة التى احتوت كل هذا الجمال المثالى، يقول:

يَا رَوْضَةً طَالَمَا أَجَنَّتْ لَوَاحِظَنَا وَرَدًّا جَلَاءَ الصَّبَا غَضًا وَنَسْرِينًا⁽¹⁾
وَيَا حَيَاةَ تَمَلُّينَا بِزَهْرَتَيْهَا مَتًى ضُرُوبًا وَلَذَاتِ أَفَانِينَا⁽²⁾
وَيَا نَعِيمًا خَطَرْنَا مِنْ غَضَارَتِهِ فَي وَشَى نَعْمَى سَحَبْنَا ذَيْلَهُ حِينًا⁽³⁾
لَسْنَا نُسَمِّيكَ إِجْلَالًا وَتَكْرِمَةً وَقَدْرُكَ الْمُعْتَلَى عَنْ ذَاكَ يُغْنِينَا⁽⁴⁾
إِذَا انْفَرَدْتَ وَمَا شُورِكْتَ فِي صِفَةٍ فَحَسْبُنَا الْوَصْفُ إِضَاحًا وَتَبْيِينًا⁽⁵⁾

فهذه المحبوبة هى روضة طالما استمتع الشاعر بالنظر إلى محاسن الجمال بها ، وهى حياة مبهجة استمتع بالعيش معها ، وهى أيضًا نعيم نال من بهجته.

إنها بهذه الأوصاف مثال للجمال - كما قلنا من قبل - استمتع الشاعر به حينًا من الزمان ثم أبعد عنه ، فكأنه كان فى جنة الفردوس ثم طرد منها ، وأصبح ملقى فى الأرض وحيدًا غريبًا يبكى على أيامه السعيدة فى ذلك الفردوس المفقود.

(1) روضة: حديقة ، والجمع رياض ، أجنت: جعلتها تجنى وتقطف ، النسرين: الورد الأبيض.

(2) تملينا: تمتعنا ونعمنا ، ضروبًا: أنواعًا ، أفانين: ألوان.

(3) خطرنا: مسنا شئ ، غضارته: نضرته ، فى وشى: فى نعى كالثوب الصافى ذى الوشى أى النقش ، سحبنا: جررنا ، خيلاء وزهوا.

(4) المعتلى: العالى رفعة.

(5) حسبنا: يكفيننا.

المزج مرة أخرى بين الماضى والحاضر

ويبدأ ابن زيدون مقطعه التالى مناجياً جنة الخلد - أى ولادة - فبعد
أو وصفها فى المقطع السابق بأوصاف الجنة، لم يبق إلا أن يناديها باسمها
فهي جنة الخلد.

وفى ذلك المقطع يعود الشاعر مرة أخرى ليمزج بين الماضى
والحاضر، تلك النغمة التى بدأ بها قصيدته، والتى تلوح فى أكثر أبيات
هذه القصيدة، يقول الشاعر:

يَا جَنَّةَ الْخُلْدِ أَبَدِلْنَا بِسِدْرَتَيْهَا	وَالْكُوْثِرِ الْعَذْبِ زَقُومًا وَغَسَّابِيْنَا ⁽¹⁾
كَأَنَّنَا لَمْ نُبْتَ وَالْوَصْلُ ثَالِثُنَا	وَالسَّعْدُ قَدْ غَضَّ مِنْ أَجْفَانٍ وَأَشْيَيْنَا ⁽²⁾
سِرَّانٍ فِي خَاطِرِ الظُّلَمَاءِ يَكْتُمُنَا	حَتَّى يَكَادَ لِسَانَ الصُّبْحِ يُفْشِينَا ⁽³⁾
لَا غُرُوْ فِي أَنْ ذَكَّرْنَا الْحُزْنَ حِينَ نَهَتْ	عَنْهُ النَّهْيَ وَتَرَكْنَا الصَّبْرَ نَاسِرِينَا ⁽⁴⁾
إِنَّا قَرَأْنَا الْأَسَى يَوْمَ النَّوَى سُورًا	مَكْتُوبَةً وَأَخَذْنَا الصَّبْرَ تَلْقِينَا ⁽⁵⁾

ومزج الشاعر بين الماضى السعيد والحاضر المؤلم فى هذا المقطع
يبدو أشدّ مرارة مما كان عليه الأمر فى أول مقطع فى هذه القصيدة. وقد
ركز الشاعر هنا على تصوير المرارة التى يشعر بها بعد طرده من جنة

-
- (1) السدرة: شجرة نبق عن يمين العرش، الزقوم: طعام أهل النار، الغسلين: شراب أهل النار.
(2) السعد: الحظ الحسن، غض: أنامه عنا فلم يش بنا، الواشى: الحاقد الذى يمشى بين المحبين
بالسوء.
(3) سرّان: سر المحبة، وسر عدم الإفصاح، لسان الصبح: ضحوة النهار.
(4) لا غرو: لا شك، النهى: العقول.
(5) الأسى: الحزن، النوى: الفراق، سوراً: كما سور القرآن تلى، أخذنا الصبر تلقينا: الصبر قد
طبع فينا وثبت.

الخلد، واكتفى بذكر إشارات سريعة من المتع التي نعم بها حين كان في تلك الجنة.

ومن هنا فإن ذلك المزج - في هذا المقطع - بين الماضي والحاضر، تغلب فيه الماضي على الحاضر؛ لشدة المرارة التي يشعر بها الشاعر بعد مفارقتها هذه الجنة، فبدأ الحاضر مؤلاً يكاد يطفى على الذكريات الجميلة التي كانت للشاعر في الماضي.

ولم يبق للشاعر إذن في حاضره إلا أن يتعزى بالصبر، عساه أن يتحمل قسوة الفراق وحدته.

[9]

تصوير حال الشاعر في الحاضر وتأكيده على أنه لا يسلم محبوبته أبداً

ولهذه المرات التي يشعر بها الشاعر بعد طرده من جنة ولادة، فإن الذكريات الجميلة تكاد تختفى وتحل مكانها المرات؛ ولذا يعود الحاضر المؤلم جاسماً على قلب الشاعر، يقول:

أَمَّا هَوَاكَ فَلَمْ نَعْدِلْ بِمَنْهَلِهِ	شُرْبًا وَإِنْ كَانَ يُرْوِينَا فَيُظْمِنَا ⁽¹⁾
لَمْ نُجَفِّ أَفَقَ جَمَالِ أَنْتِ كَوُكْبِهِ	سَالِينَ عَنْهُ وَلَمْ تَهْجُرْهُ قَالِينَا ⁽²⁾
وَلَا اخْتِيَارًا تَجَنَّبْنَاهُ عَنْ كُتْبِ	لَكِنْ عَدْتْنَا - عَلَى كُرْهِ - عَوَادِينَا ⁽³⁾
نَاسِي عَلَيْكَ إِذَا حُتَّتْ مُشْعَشَعَةٌ	فِينَا الشُّمُولُ وَغَتَّائَا مُغْتَنِينَا ⁽⁴⁾

(1) هواك: حبك، يروينا فيظميننا: كلما شربنا منه ازداد نهمنا له، فلم نزل بين شرب وعطش.

(2) سالين عنه: ناسين، أو تاركين مودته، قالين: تاركين ذلك هجراناً.

(3) كتب: قرب، عدتنا: أتت علينا الأيام، عوادينا: الفواجع والدواهي، والمعنى: لم نتجنبه عن كتب أي قرب اختياراً، ولكن صرفتنا على كره منا شواغلنا.

(4) ناسي: نحزن، حُتَّتْ: أخذت عن آخرها، الشمول: الخمر، مشعشة: ممزوجة، والمعنى: أي نحزن لغيابك عن مجلسنا إذا حلت الشمول الممزوجة.

لا أَكُؤْسُ الرِّاحِ تُبْدَى مِنْ شَمَائِلِنَا سَيِّمًا ارْتِيَا حِ وَلَا الْأَوْتَارُ تُلْهِينَا⁽¹⁾

هذا هو حال الشاعر فى حاضره يتذكر ولادة فى كل حين، ويراهما مثال الجمال والفتنة، فهى على حد قوله "آفق جمال".

ولا شىء فى هذه الحياة يمكنه أن ينسيه إياها، أو يريحه من الآلام التى يشعر بها بعد هجرها إياه كشره الخمر أو سماعه غناء المغنين، فكل وسائل اللهو لا تجدى معه فى تخفيف الآلام التى يعانىها بعد هجرها إياه، كما أنه لا يمكنه أن ينساها بأى حال من الأحوال.

[10]

آمال الشاعر فى المستقبل

هذا هو حاضره المؤلم، وذلك هو واقعه المرير؛ ولذا لم يبق له إلا أن يتعلق بالأمل فى المستقبل ذلك الأمل الذى يعنى رضاها عنه، وعودة الوصال بينهما من جديد، وهذا ما يعبر عنه الشاعر فى المقطع التالى والأخير:

دُومَى عَلَى الْعَهْدِ مَا دُمْنَا مُحَافِظَةً	فَالْحُرُّ مَنْ دَانَ إِنْصَافًا كَمَا دِينَا ⁽²⁾
فَمَا اسْتَعْضُنَا خَلِيلًا مِنْكَ يَحْبِسُنَا	وَلَا اسْتَفَدْنَا حَبِيبًا عَنْكَ يَتَّشِينَا
وَلَوْ صَبَا نَحُونَا مِنْ عَلَوِ مَطْلَعِهِ	بَذَرُ الدُّجَى لَمْ يَكُنْ حَاشَاكَ يُصْبِينَا ⁽³⁾
أَبْكِي وَفَاءً وَإِنْ لَمْ تُبْدِلْ صِلَةً -	فَالطِّيفُ يُقْنِعُنَا وَالذُّكْرُ يَكْفِينَا
وَفِي الْجَوَابِ مَتَاعٌ إِنْ شَفَعْتُ بِهِ	بِيضَ الْأَيْدَى الَّتِي مَا زِلْتُ تُؤَلِّينَا ⁽⁴⁾

(1) الراح: الخمر، تبدى: تظهر، شمائلنا: أخلاقنا.

(2) المعنى: دومي محافظة على العهد ما دمتا محافظين فالحر المنصف يجزى كما جوزى.

(3) صبا: مال، يصبيننا: يأخذنا فتتسأك.

(4) متاع: سرور، شفعت به: قرنت به، بيض الأيادي: كناية عن الكرم، تولينا: تعطينا.

عَلَيْكَ مِنْ سَلَامِ اللَّهِ مَا بَقِيَتْ صَبَابَةٌ بِكَ تُخْفِيهَا فَتُخْفِينَا (1)

ها هو الشاعر يستعطف محبوبته في أن تعود لعهد الوصال الذي كان، ويأمل أن تحافظ على حبل الود الذي كان بينهما كما يحافظ عليه هو، ويؤكد لها أن بدر الدجى لو تمثّل له امرأة ما عشقه كما يعشقها، فهي من دون النساء حبه وغرامه، ولن يستبدل بها أحداً، ويأمل أن تكافئه على ذلك بعودة الوصال بينهما من جديد.

ويدرك الشاعر بعد أن عرض تجربته في المقاطع السابقة أن عودة ذلك الوصال يبدو احتمالاً ضعيفاً بل هو أقرب للمستحيل، ومع ذلك يتمسك به الشاعر، وفي الوقت نفسه يحاول أن يهيئ نفسه لاحتمال عدم تحققه؛ ولهذا يقول لها: إن طيفها وحديثه إليه يكفي إن إصرت على تلك القطيعة معه، يقول في ذلك:

أبكى وفاء - وإن لم تبذل صلة - فالطيف يقنعنا والذكر يكفينا

ويختتم الشاعر قصيدته بتوجيهه السلام إلى محبوبته، وهو سلام يرجو أن يتردد صداه في الدنيا ما دام عشقه لها في قلبه مستمراً، ويقول إنه مهما حاول كتمان ذلك العشق فإنه يظهر عليه ويفضحه؛ لعدم قدرته على كتمان إياه.

وهكذا يحاول الشاعر أن يتماسك في ذلك المقطع الأخير من القصيدة، إما بالأمل في عودة وصال محبوبته له - وهو أمل يبدو تحققه ضعيفاً جداً - أو باستحضار طيفها ليناجيه في كل وقت وحين، ومن هنا فإنه يحاول أن يشعر نفسه بقدر من الهدوء.

(1) صباية: محبة، نخفيها: نسترها، فتخفينا: تظهرنا وتقضينا.

ولكنه - فى رأى - هدوء لا استقرار له؛ لأن الماضى قد يحاصره بالذكريات من جديد ويتصارع مع الحاضر؛ فيكون الشاعر ضحية ذلك الصراع لعدم قدرته على التعايش الآمن فى ذلك الواقع المرير.

ومن هنا فلا تعنى نهاية هذه القصيدة خلود الشاعر إلى سلام حقيقى، بل هو سلام مؤقت؛ لا شك أن الشاعر سوف يشعر بالمرارة من جديد حين يثقل عليه عبء الحاضر، ويقارنه بالماضى الجميل، ولا يبقى عنده إلا الأمل بالمستقبل الذى تعود فيه علاقته بولادة إلى سابق عهده بها. وهكذا يظل الشاعر فى هذه القصيدة متأرجحاً بين أبعاد الزمان المختلفة، ونرى أنه لا فكاك له من الخلاص منه.

البناء الفني وعناصر الفكاهة في

"قصة أهل البصرة من المسجدين"

للجاحظ

أولاً: عرض؛

قصة أهل البصرة من المسجدين للجاحظ^(*)

قال أصحابنا من المسجدين⁽¹⁾:

اجتمع ناسٌ في المسجد، ممن ينتحل⁽²⁾ الاقتصاد في النفقة،
والثمير⁽³⁾ للمال، من أصحاب الجمع والمنع. وقد كان هذا المذهب
عندهم كالنسب الذي يجمع على التحاب، وكالحلف⁽⁴⁾ الذي يجمع على
التناصر، وكانوا إذا التقوا فقى حلقهم تذاكروا هذا الباب وتطارحوه
وتدارسوه، التماساً للفائدة، واستمتاعاً بذكره.

فقال شيخ منهم:

ماء بئرنا - كما قد علمتم - مالح أجاج⁽⁵⁾، لا يقربه الحمار
ولا تسيغه الإبل وتموت عليه النخل، والنهر منا بعيد وفي تكلف العذب

(*) الجاحظ (163-255هـ) هو عمرو بن بحر بن محبوب الكنانى بالولاء، الليثى، أبو عثمان،
الشهير بالجاحظ كبير أئمة الأدب. مولده ووفاته في البصرة. هلج في آخر عمره. وكان مشوّه
الخلقة. ومات والكتاب على صدره. قتلتة مجلدات من الكتب وقعت عليه. له تصانيف كثيرة،
منها الحيوان، والبيان والتبيين والبخل.

ولأبى حيان التوحيدى كتاب في أخباره سماه "تقريظ الجاحظ" اطلع عليه ياقوت الحموى. انظر
في هذا: الأعلام 74/5. وهذه القصة في كتاب البخل للجاحظ. تحقيق: د. طه الحاجرى.
القاهرة، دار المعارف، ط5، ص29-34.

(1) المسجديون: هم جماعة من البخلاء كانوا يجتمعون بأحد المساجد في البصرة ليتدارسوا أمور
البخل.

(2) ينتحل: يتخذ.

(3) الثمير: التكثير.

(4) الحلف: العهد.

(5) مالح أجاج: شديد الملوحة.

علينا مؤونة⁽¹⁾. فكنا نمزج منه للحمار، فاعتل منه⁽²⁾ وانتقض⁽³⁾ علينا من أجله، فصرنا بعد ذلك نسقيه العذب صرفاً⁽⁴⁾. وكنت أنا والنعجة⁽⁵⁾ كثيراً ما نفتسل بالعذب مخافة أن يعتري⁽⁶⁾ جلودنا منه مثل ما اعتري جوف الحمار. فكان ذلك الماء العذب الصافي يذهب باطلاً. ثم انفتح لي فيه باب من الإصلاح، فعمدت إلى ذلك المتوضأ⁽⁷⁾، فجعلت في ناحية منه حفرة، وصهرجتها⁽⁸⁾ ولمستها، حتى صارت كأنها صخرة منقورة، وصوبت إليها المسيل⁽⁹⁾، فتحن الآن إذا اغتسلنا صار الماء إليها صافياً لم يخالطه شيء. ولولا التعبد لكان جلد المتفوط أحق بالنتن من جلد الجنب، فمقادير طيب الجلود واحدة، والماء على حاله. والحمار أيضاً لا تقزز له من ماء الجنابة، وليس علينا حرج في سقيه منه. وما علمنا أن كتاباً حرمه ولا سنة نهت عنه فربحنا هذه منذ أيام، وأسقطنا مؤنة عن النفس والمال.

قال القوم: هذا بتوفيق الله ومنه.

فأقبل عليهم شيخ فقال:

هل شعرتُم بموت مريم الصنَّاع⁽¹⁰⁾؟ فإنها كانت من ذوات الاقتصاد، وصاحبة إصلاح. قالوا: فحدثنا عنها. قال: نوادرها كثيرة

(1) مؤونة: مشقة.

(2) اعتل: مرض.

(3) انتقض علينا: عصانا.

(4) صرفاً: خالصاً غير ممزوج بماء البثر المالح.

(5) النعجة: يقصد زوجته.

(6) يعتري: يصيب.

(7) المتوضأ: اسم مكان الوضوء.

(8) صهرجتها: أى عملتها بالصاروج، وهو القطران.

(9) المسيل: اسم مكان من سال.

(10) الصنَّاع: أى الماهرة بعمل يديها.

وحديثها طويل، ولكنى أخبركم عن واحدة فيها كفاية. قالوا: وما هي؟ قال:

زُوجْتُ ابنتها، وهي بنت اثنتي عشرة سنة، فحُلَّتْهَا⁽¹⁾ الذهب والفضة وكسَّتْهَا المروى⁽²⁾ والوشى⁽³⁾ والقز⁽⁴⁾ والخز⁽⁵⁾ وعلقت المعصفر⁽⁶⁾، ودقَّتْ الطيب⁽⁷⁾، وعظمت أمرها في عين الختن⁽⁸⁾، ورفعَت من قدرها عند الأحماء⁽⁹⁾. فقال لها زوجها: أنى لك هذا يا مريم؟ قالت: هو من عند الله. قال: دعى عنك الجملة وهاتى التفسير، والله ما كنت ذا مال قديماً ولا ورثته حديثاً، وما أنت بخائنة في نفسك ولا في مال بعلك⁽¹⁰⁾، إلا أن تكونى قد وقعت على كنز. وكيف دار الأمر، فقد أسقطت عنى مؤنة وكفيتى هذه النائبة. قالت: اعلم أنى منذ يوم ولدتها إلى أن زوجتها كنت أرفع من دقيق كل عجة حَفَنَة⁽¹¹⁾، وكنا - كما قد علمت - نخبز في كل يوم مرة، فإذا اجتمع من ذلك مَكُوك⁽¹²⁾ بعته. قال زوجها: ثبت الله رأيك وأرشدك، ولقد أسعد الله من كنت له سكناً، وبارك لمن جعلت له إلفاً. ولهذا وشبهه قال رسول الله ﷺ - : من الذود إلى الذود

(1) حلَّتْهَا: زينتها.

(2) المروى: ثياب تتسبب إلى مرو.

(3) الوشى: الثوب المنقوش.

(4) القز: الحرير.

(5) الخز: ثياب تصنع من وبر الأرنب.

(6) علقت المعصفر: أى علقت لها الستائر المصبوغة بالمعصفر.

(7) الطيب: العطر.

(8) الختن: من كان من طرف المرأة كالأب والخال والعم.

(9) الأحماء: من كان من ناحية الزوج كالأب والأخ.

(10) بعلك: زوجك.

(11) حَفَنَة: ملء الكفين.

(12) مَكُوك: هو مكبال ليس هناك اتفاق على مقداره.

إبل⁽¹⁾. وإنى لأرجو أن يخرج ولدك على عرقك الصالح، وعلى مذهبك
المحمود. وما فرحى بهذا منك بأشد من فرحى بما يثبت الله بك فى عقبى
من هذه الطريقة المرضية.

فنهض القوم بأجمعهم إلى جنازتها، وصلّوا عليها. ثم انكفئوا⁽²⁾
إلى زوجها فعزوه على مصيبتة. وشاركوه فى حزنه.

ثم اندفع شيخ منهم فقال:

يا قوم لا تحقروا صغار الأمور، فإن أول كل كبير صغير، ومتى
شاء الله أن يعظم صغيراً عظمه وأن يكثر قليلاً كثره. وهل بيوت الأموال
إلا درهم على درهم؟ وهل الدرهم إلا قيراط إلى جنب قيراط؟ أوليس
كذلك رمل عالج⁽³⁾ وماء البحر؟ وهل اجتمعت أموال بيوت الأموال إلا
بدرهم من ههنا ودرهم من ههنا. قد رأيت صاحب سَقَط⁽⁴⁾ قد اعتقد مائة
جَرِب⁽⁵⁾ فى أرض العرب. ولرما رأيت يبيع الفُلُفْل بقيراط والحمص
بقيراط، فأعلم أنه لم يربح فى ذلك الفلفل إلا الحبة⁽⁶⁾ والحبّتين من خشب
الفلفل، فلم يزل يجمع من الصغار الكبار، حتى اجتمع ما اشترى به مائة
جريب.

(1) يقال: إن هذا ليس حديثاً، ومعناه: القليل مع القليل يكون كثيراً. وذكر أبو هلال العسكري
هذه العبارة على أنها مثل من الأمثال العربية. انظر: جمهرة الأمثال. تحقيق: محمد أبو الفضل
إبراهيم، وعبد المجيد قطامش. بيروت، دار الفكر، ط2، 1988م، 458/1.

(2) انكفئوا: عادوا.

(3) عالج: اسم مكان ببادية العرب معروف بكثرة الرمال التى فيه.

(4) رأيت صاحب سقط: لعله يعنى بائعاً متجولاً.

(5) الجريب: القطعة المتميزة من الأرض.

(6) الحبة: جزء من الدرهم.

ثم قال: اشتكيت أياماً صدرى، من سُعال كان أصابنى. فأمرنى قوم بالفانيذ⁽¹⁾ السكرى، وأشار على آخرون بالخزيرة تتخذ من النشاشنج والسكر ودهن اللوز وأشباه ذلك. فاستثقلت المؤنة⁽²⁾ وكرهت الكلفة ورجوت العافية. فبينما أنا أدافع الأيام إذ قال لى بعض الموفقين: عليك بماء النُّخالة⁽³⁾، فاحسه حاراً⁽⁴⁾. فحسوت، فإذا هو طيب جداً، وإذا هو يعصم⁽⁵⁾. فما جعت ولا اشتهيت الفداء فى ذلك اليوم إلى الظهر. ثم ما فرغت من غدائى وغسل يدى، حتى قاربت العصر. فلما قرب وقت غدائى من وقت عشائى، طويت العشاء⁽⁶⁾ وعرفت قصدى⁽⁷⁾.

فقلت للعجوز: لم لا تطبخين لعيالنا فى كل غداة نخالة؟ فإن ماءها جلاء للصدر وقوتها غذاء وعصمة، ثم تجففين بعد النخالة، فتعود كما كانت، فتبيمينه إذا اجتمع بمثل الثمن الأول، ونكون قد ربحنا فضل ما بين الحالين. قالت: أرجو أن يكون الله قد جمع لك بهذا السعال مصالح كثيرة، لما فتح الله لك بهذه النخالة التى فيها صلاح بدنك وصلاح معاشك. وما أشك أن تلك المشورة كانت من التوفيق.

قال القوم: صدقت: مثل هذا [لا] يكسب بالرأى، ولا يكون إلا سماًوياً.

(1) الفانيذ: نوع من الحلوى، وهى كلمة فارسية معربة.

(2) المؤنة: الكلفة.

(3) النخالة: هى غير اللباب مما نخل.

(4) احسه: اشربه.

(5) يعصم: يذهب الإحساس بالجوع.

(6) طويت العشاء: لم أتناول طعام العشاء.

(7) عرفت قصدى: أى عرفت طريقتى فى ترك العشاء.

ثم أقبل عليهم شيخ آخر فقال:

كنا نلقى من الحُرَّاق⁽¹⁾ والقَدَّاحة⁽²⁾ جَهْدًا؛ لأن الحجارة كانت - إذا انكسرت حروفها واستدارت⁽³⁾ - كَلَّتْ ولم تقدح قدح خير، وأصلدت⁽⁴⁾ فلم تور⁽⁵⁾. وربما أعجلنا المطر والوَكْف⁽⁶⁾. وقد كان الحجر أيضًا يأخذ من حروف القَدَّاحة حتى يدعها كالقوس، فكنتُ أشتري المرقشينا⁽⁷⁾ بالفلاء والقداحة الغليظة بالثمن الموجد. وكان علينا أيضًا في صنعة الحُرَّاق وفي معالجة العُطْبَةِ مُؤَنَة، وله ريح كريهة. والحراق لا يجيء من الخرق المصبوغة، ولا من الخرق الوسيخة، ولا من الكتان، ولا من الخُلُقَان⁽⁸⁾. فكنا نشتره بأعلى الثمن. فتذاكرنا منذ أيام أهل البدو والأعراب، وقدحهم النار بالمرخ⁽⁹⁾ والعَفَّار⁽¹⁰⁾، فزعم لنا صديقنا الثوري، وهو - ما علمت - أحد المرشدين: أن عراجين الأعذاق^(11 1) تتوب عن ذلك أجمع، وعلمني كيف تعالج. ونحن نؤتى بها من أرضنا بلا كلفة. فالخادم اليوم لا تقدح ولا تورى إلا بالعُرْجون.

(1) الحراق: ما تقع فيه النار عند القدح، مثل عود أو قطعة من خشب.

(2) القداحة: الحجر الذي تقدح به النار.

(3) استدارت: صارت حروفها غير حادة.

(4) أصلدت: صوتت.

(5) لم تور: لم تخرج نارا.

(6) الوكف: المطر.

(7) المرقشينا: نوع من الحديد.

(8) الخلقان: الثياب البالية.

(9) المرخ: شجر سريع إخراج النار عند حكه.

(10) العفار: شجر يتخذ منه الزناد.

(11 1) الأعذاق: مفردا عذق، وهو عنقود النخلة.

قال القوم: قد مرت بنا اليوم فوائد كثيرة، ولهذا ما قال الأول:
مذاكرة الرجال تلقح الألباب⁽¹⁾.

ثم اندفع شيخ منهم فقال:

لم أر فى وضع الأمور مواضعها وفى توفيتها غاية حقوقها،
كمُعَاذَة العنبرية. قالوا: وما شأن معاذة هذه؟ قال:

أهدى إليها العام ابن عم لها أضحية⁽²⁾. فرأيتها كئيبة حزينة
مفكرة مطرقة، فقلت لها: ما لك يا معاذة؟ قالت: أنا امرأة أرملة وليس لى
قيّم⁽³⁾، ولا عهد لى بتدبير لحم الأضاحى. وقد ذهب الذين كانوا يدبرونه
ويقومون بحقه. وقد خفت أن يضيع بعض هذه الشاة، ولست أعرف وضع
جميع أجزائها فى أماكنها. وقد علمت أن الله لم يخلق فيها ولا فى غيرها
شيئاً لا منفعة فيه. ولكن المرء يعجز لا محالة. ولست أخاف من تضييع
القليل إلا أنه يجر تضييع الكثير.

أما القرنُ فالوجه فيه معروف، وهو أن يجعل منه كالخطاف⁽⁴⁾،
ويسمر فى جذع من أجذاع السقف، فيعلق عليه الزبل⁽⁵⁾ والكيران⁽⁶⁾،
وكل ما خيف عليه من الفأر والنمل والسنانير⁽⁷⁾ وبنات وردان⁽⁸⁾ والحيات

(1) تلقح الألباب: تفيد العقول.

(2) أضحية: الشاة التى تذبح يوم الأضحية.

(3) قيم: أى من يقوم بأمرى.

(4) الخطاف: حديدة ملوية.

(5) الزبل: مفردا الزبيل، وهو القفة أو وعاء معين.

(6) الكيران: هو الرجل والمقصود به كل شيء يأخذه المسافر عند الرحيل من متاع وغيره.

(7) السنانير: القطط، والمفرد: السنور.

(8) بنات وردان: الصراصير.

وغير ذلك. وأما المصران⁽¹⁾ فإنه لأوتار المندفة⁽²⁾، وبنا إلى ذلك أعظم الحاجة. وأما قحف⁽³⁾ الرأس واللحيان⁽⁴⁾ وسائر العظام فسبيله أن يكسر بعد أن يُعرق⁽⁵⁾، ثم يطبخ، فما ارتفع من الدسم كان للمصباح وللإدام وللعصيدة ولغير ذلك، ثم تؤخذ تلك العظام فيوقد بها، فلم ير الناس وقوداً قط أصفى ولا أحسن لهاً منه. وإذا كانت كذلك فهي أسرع في القدر، لقلة ما يخالطها من الدخان. وأما الإهاب⁽⁶⁾ فالجلد نفسه جراب. وللصوف وجوه لا تعد. وأما الفرث والبعر فحطب إذا جفف عجيب.

ثم قالت: بقى الآن علينا الانتفاع بالدم. وقد علمت أن الله ﷻ لم يحرم من الدم المسفوح⁽⁷⁾ إلا أكله وشربه، وأن له مواضع يجوز فيها ولا يمنع منها، وإن أنا لم أقع على علم ذلك حتى يوضع موضع الانتفاع به، صار كية في قلبى وقذى⁽⁸⁾ فى عيني، وهماً لا يزال يعودنى.

قال: فلم ألبث أن رأيتها قد طلقت⁽⁹⁾ وتبسمت. فقلت: ينبغي أن يكون قد انفتح لك باب الرأى فى الدم. قالت: أجل ذكرت أن عندى قدوراً⁽¹⁰⁾ شامية جُددًا. وقد زعموا أنه ليس شيء أدبغ ولا أزيد فى قوتها من التلطix بالدم الحار الدسم. وقد استرحت الآن، إذ وقع كل شيء موقعه.

(1) المصران: الأمعاء.

(2) المندفة: آلة يضرب بها القطن ليصبح رقيقاً.

(3) القحف: عظام أعلى الرأس، والجمع: أقحاف.

(4) اللحيان: مشى لحي، وهو العظم الذى بالحنك وعليه الأسنان.

(5) يعرق: يأكل ما عليه من اللحم.

(6) الإهاب: الجلد قبل دبغه.

(7) المسفوح: السائل.

(8) القذى: ما يقع فى العين ويؤلها.

(9) طلقت: انشرج صدرها.

(10) قدور: أوانى، والمفرد: قدر.

قال: ثم لقيتها بعد ستة أشهر، فقلت لها: كيف كان قديد⁽¹⁾ تلك؟ قالت بأبى أنت! لم يجرى وقت القديد بعد. لنا فى الشحم والألية والجثوب والعظم المعرق وفى غير ذلك معاش. ولكل شىء إبان⁽²⁾.

فقبض صاحب الحمار والماء العذب قبضة من حصى، ثم ضرب بها الأرض، ثم قال: لا تعلم أنك من المسرفين، حتى تسمع بأخبار الصالحين.

ثانياً: تحليل القصة

قصة "أهل البصرة من المسجدين" لها بناء فنى خاص، فهى فى بنائها تعتمد على الحكى المتتالى لحكايات مختلفة، ولكن يوجد بينها رابط يجمعها كما سوف نرى.

وهى قصة يمكن مسرحيتها بسهولة؛ لأن عنصر الحوار هو الغالب عليها، وإن كان الحوار فيها أشبه بالمونولوجات الطويلة حين يقوم بعض الأشخاص فى هذه القصة برواية حكايات تتعلق بكيفية التوفير والاقتصاد فى المعيشة.

وسوف نهتم فى هذه الدراسة بالحديث عن أمرين: الأمر الأول طريقة بناء هذه القصة، وتوضيح عنصر الربط فيها. والأمر الآخر هو الحديث عن عناصر الفكاهة فى هذه القصة الطريفة.

طريقة بناء القصة

والقصة هنا لا تركز على حدث بعينه يتم تتبعه وتصاعده، ثم الوصول للأزمة فيه ثم ذروة الأزمة ثم الانفراجة، ولكن توجد بهذه القصة

(1) القديد: اللحم المملح.

(2) إبان: وقت.

سلسلة حكايات متتالية كل حكاية منها يحكيها شخص فيها مصوراً مشكلة مرّ هو نفسه بها ، أو مشكلة مربها شخص يعرفه. والمشكلة بالطبع تتعلق بكيفية الاقتصاد والتوفير، ومحاولة إيجاد حلول لأمر في حياتنا تستدعي مزيداً من النفقات التي يراها أبطال هذه القصة من البخلاء عبئاً عليهم؛ ولذا يحاولون الوصول لحلول لهذه الأمور، للتوقف - أو على الأقل للتخفيف - عن الإنفاق على هذه الأمور.

ولكن هذه القصة ليست مجرد حكايات متتالية منفصلة بعضها عن بعض يروي كل شخص فيها حكاية منها، بل هناك رابط قوى بينها، فالشخص الذى حكى أول حكاية منها، وصور لنا من خلالها مشكلته، فى أنه يضطر لسقى حماره الماء العذب الذى يشتريه له؛ لأنه لا يشرب الماء المالح من البئر، وكذلك لا يشرب ماء البئر المالح الممزوج ببعض الماء العذب، وفى الوقت نفسه كان وزوجته يضطران للاغتسال بالماء العذب خشية الإصابة بالمرض لو اغتسلا بماء البئر المالح أو به ممزوجاً ببعض الماء العذب، وكان يؤله أن يرى الماء العذب الذى يفتسل به وزوجته تتشربه الأرض بعد أن يغتسلا به، وكذلك يؤله أن الحمار يكلفه شرب الماء العذب، وفى هذا نفقة كبيرة فى رأى ذلك البخيل، حتى هداه تفكيره لحل هذه المشكلة، من خلال حفر حفرة وصهرجتها، فكان وزوجته يغتسلان فيها، ثم يأتى الحمار فيشرب ذلك الماء الذى اغتسلا به وبقي فى هذه الحفرة المصهرجة.

نقول هذا الشخص هو الذى يربط بين أول القصة ونهايتها؛ لأنه عندما حكى حكايته، كان يظن نفسه قد أتى أعجوبة، بين هؤلاء الذين يسمون أنفسهم أهل الجمع والمنع - أى البخلاء من وجهة نظرنا نحن - ، وقد استحسن المستعمون له فى هذه الحلقة صنيعة، وأثثوا عليه. ولكنه مع

توالى حكي من بعده من الحضور في هذه الحلقة ، إذا به يكتشف أن هناك من هو أشد حرصاً منه ، خاصة معاذة العنبرية التي حكي حكايتها الراوى الأخير في هذه القصة ، فتلك البخيلة قد أُهديت إليها أضحية ، وتبدو حزينة ، ليس لكونها أهدى إليها ، ولكن لأن زوجها الذي كان يعلم كيف تذبح هذه الشاة ويوضع كل عضو منها في مكانه ، ويحسن استخدامه - قد مات ، أما هي فتخاف إن ذبحتها أن تُضيّع بعضاً منها ، ولا تحسن التصرف فيه ، وحين يسألها هذا الراوى لحكايتها : ماذا ستفعل إذن؟ إذا بها تظهر خبيرة عليمه ، تتحدث عن كل عضو في الشاة ، وتقول ماذا ستفعل به بعد ذبح الشاة بما في ذلك الفرث والعظم الذي بها ، فهما وقود جيد.

وتتحدث كيف أنها يمكنها أن تظل تأكل فيها طوال عام كامل ، دون استخدام لوسائلنا الحديثة في حفظ اللحوم كالثلاجات ، بل بحكمتها وحسن تصرفها.

وينبهر ذلك الراوى لحكايتها بهذا التدبير الذي وضعته عند ذبح هذه الشاة ، ويقول لها : إنك لم تتركى شيئاً في الشاة وإلا وقد رأيت له نفعاً فما الذي يحزنك إذن؟

وعند ذلك تخبره أن الشيء الذي بقى في الشاة ولم تعرف له استخداماً حتى الآن هو الدم! وتقول له: إن الله لم يحرم من الدم إلا أكله وشربه ولكن له استخدامات حلال ، وإلى أن أعرف نفع الدم سيظل هذا قذى في عيني وكية في صدري.

ويظل ذلك الراوى لحكايتها يأتيها على فترات طويلة فيراها حزينة ، ثم بعد مدة أتاها فرأها فرحة ، مبتهجة ، فقال لها : لعلك وجدت

حلاً للدم، فتقول له: نعم لقد أهدى إلى قدور شامية وقد علمت أنه مما يجعلها تعود جديدة أن تطلخ بدم شاة، فأنا الآن فرحة قد زال عني الهم.

وحين يسمع صاحب الحكاية الأولى هذه الحكاية - بشكل خاص - يدرك أنه قد أساء الظن في نفسه؛ فليس هو مقتصدًا قديرًا إذا قورن بهذه المرأة على وجه الخصوص؛ ولهذا عليه أن يعيد النظر في كل تصرفاته وأفعاله فلا شك أنه مسرف فيها أو في بعضها؛ ولهذا نراه يمسك بغيظ قبضة من حصى ويضرب بها الأرض، ثم يقول: لا تعلم أنك من المسرفين، حتى تسمع بأخبار الصالحين.

إذن فقد ربط الجاحظ بين هذه الحكايات المتتالية، وجعل نهايتها مرتبطة ببدايتها، وكأن هذا الشخص صاحب الحمار، والذي بدأ التمثيل والحكى كان يظن نفسه سيد المقتصدين، ولكن حين سماعه كل حكاية - من بعده - من كل شخص يرويها ويمثلها بحركاته وإشاراته يرى نفسه أقل مما كان يظن في نفسه.

ومع سماعه الحكاية الأخيرة لمعاذة العنبرية، يدرك أنه أقل المقتصدين شأنًا؛ ولهذا يلقي الحصى بيده على الأرض مغتاظًا، ويقرر أنه مفسد - أى مسرفًا - مقارنة بمن هم غيره ممن سنع حكاياتهم في هذه الحلقة خاصة لمعاذة العنبرية.

عناصر الفكاهة بالقصة

لا شك أنها قصة فكاهية، نضحك من تصرفات هؤلاء البخلاء فيها الذين كانوا يجتمعون في المسجد بصورة دائمة في وقت معين لا ليتدارسوا فيه أمور الدين، بل ليتحدثوا عن أحدث الوسائل والأفكار التي من خلالها يمكنهم أن يقتصدوا في حياتهم، ويوفروا بعض النفقات.

وهنا يكون اجتماعهم فى المسجد يمثل مفارقة مضحكة، ولعلمهم يجتمعون فى المسجد؛ لأنهم يرون حديثهم عن طرق التوفير فى الإنفاق شىء ضرورى فى الحياة، ولعلمهم يتبركون بجلوسهم فى المسجد للحديث فى هذا الأمر، عسى أن تزيد الفائدة عليهم من سماعهم لهذه الحكايات والنصائح التى بها فى هذا المكان المقدس.

وأيضاً يلفت نظرنا ويضحكنا فى الوقت نفسه استشهاداتهم بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية، وأقوال الزهاد التى يفسرونها من منطلق رغبتهم فى مزيد من الاقتصاد والتوفير، بل التضيق الشديد على أنفسهم ومن حولهم فى الإنفاق.

ونرى هذا الاتكاء على معنى بعض الآيات القرآنية فى حكاية مريم الصنيع التى تستشهد خلال كلامها بمعانى بعض آيات من سورة مريم، وكذلك يستشهد زوجها بحديث نبوى شريف، يبدو غير صحيح.

وبالطبع تحاول هى وزوجها أن يصبغا على أفعالهما وأقوالهما - بهذه الاستشهادات - قداسة وأنها موافقة للدين، ولكننا ندرك أنهما بخيلان، يفسران الآيات والأحاديث حسب هواهما، ومن هنا لا نصدق تدينهما، بل ندرك أنهما بخيلان يغاليان فى بخلهما خاصة مريم الصنيع؛ ولهذا نضحك من تصرفاتها، بل من تصرفات كل هؤلاء البخلاء - فى هذه القصة - الذين يتمسحون بالدين، ولكنهم فى الحقيقة لا يطبقون مبادئه فى الإنفاق فى وجوه البر، بل يغالون فى الاقتصاد فى الإنفاق حتى لنراهم من أشد الناس بخلًا؛ ولكنهم يخادعون الناس بأن يشيعوا عن أنفسهم أنهم مقتصدون، يراعون الدين فى النهى عن الإنفاق فى إسراف وبنخ.

أيضاً يضحكننا فى هؤلاء الأشخاص أن الحكايات التى يحكونها ويصوّرون من خلالها أزمات عانوا منها - أو عانى من حكوا عنه منها - تدور حول أمور لا نراها تستحق هذا العناء والتعب والشعور بالأزمة؛ فهى أمور لها حلول، وبعضها لا يستدعى النظر فيها، ولكنهم يرونها أزمات خطيرة؛ لأنها تتعرض لكيفية التوفير للمال، والخروج من هذه الأزمات بأقل نفقات، أو بغير نفقات، وربما بمكاسب أيضاً كحكاية ذلك الشخص الذى حدثنا عن ألم ألم به فى صدره، وحين وُصف له كمعلاج ماء اللوز وما شابهه مما رآه غالى الثمن، بالنسبة له كبخيل، ظل يتحامل على ألم صدره حتى وصف له بخيل مثله ماء النخالة الذى هو رخيص الثمن، وهو طعام ودواء فى الوقت نفسه، ثم له فائدة أخرى أنه يمكن بيع الحبوب التى غليت منه بعد تجفيفها، وهو أيضاً يمنع الشهية للطعام، فلا يتعشى من يشربه فى الفداء؛ ولهذا فرح به ذلك البخيل، واعتبرته زوجته البخيلة أنه شراب فيه بركة، فهو طعام ودواء، واعتبره باقى الأشخاص فى تلك الحلقة بالقصة شراباً وفق الله له البخلاء وجاء بتكليف سماوى.

وأيضاً يضحكننا فى هذه القصة أن الحكايات التى بها، لا تبدو واقعية، فهى لا تُصوّر لنا المجتمع البصرى كما كان فى القرن الثالث الهجرى، بل هى كأنها تصور لنا أناساً من كوكب غريب عن الأرض، يشكلون ما يشبه النقابة، والذى جمعهم، هو الرغبة فى الجمع والمنع أى جمع المال وعدم إنفاقه، والبحث عن كل سبل جديدة لتوفيره، بأى وجه من الوجوه، وتلك الحكايات التى يحكيها البخلاء الذين بهذه القصة نرى فيها تطرفاً فى البخل، خاصة حكاية معاذة العنبرية؛ ولذا نظن كأنهم يتحدثون إلينا من كوكب غريب عن الأرض، إنهم مرضى بحب البخل،

ولكنهم لا يرون أنفسهم مرضى بهذا المرض، بل يرون غيرهم ممن ينفقون على أمور الحياة العادية هم المرضى؛ ولهذا يطلقون عليهم - أى علينا - لأننا لسنا من عالمهم - اسم المسرفين، ويتحصّنون باجتماعهم مع أنفسهم - تقريباً - كل يوم، ليزدادوا معرفة بكل ما هو جديد فى عالم البخل، وفى الوقت نفسه يشد بعضهم من أزر بعض فى التعايش فى هذا الكوكب الغريب عليهم ألا وهو الأرض.

ومن هنا فيبدو على هذه القصة الطابع الفنتازى - إلى حد ما - ، وإن جاء فى مسوح واقعية بالحديث عن مشاكل تحدث لهم فى حياتهم، ولكنها - كما قلنا - مشاكل لا يهتم بها إلا أمثالهم ممن يعشقون البخل وعدم الإنفاق؛ ولذا وصفتهم بأنهم كأنهم يعيشون فى كوكب آخر، وبدا على هذه القصة لهذا أنها تأخذ الطابع الفنتازى إلى حد ما.

أجواء من العيش في "المقامة الحلوانية"

لبديع الزمان الهمداني

أولاً عرض: المقامة الحلوانية لبديع الزمان الهمذاني^(*)

حَدَّثَنَا عَيْسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ: لَمَّا قَفَلْتُ مِنَ الْحَجِّ فَيَمَنْ قَفَلَ⁽¹⁾ وَنَزَلْتُ حُلْوَانَ⁽²⁾ مَعَ مَنْ نَزَلَ. قُلْتُ لِغُلَامِي: أَجِدْ شَعْرِي طَوِيلًا وَقَدْ اتَّسَخَ بَدَنِي قَلِيلًا. فَاخْتَرْنَا حَمَامًا نَدْخُلُهُ. وَحَجَّامًا نَسْتَعْمِلُهُ⁽³⁾. وَلْيَكُنِ الْحَمَامُ وَاسِعَ الرُّقْعَةِ⁽⁴⁾، نَظِيفَ الْبُقْعَةِ⁽⁵⁾، طَيِّبَ الْهَوَاءِ. مُعْتَدِلَ الْمَاءِ⁽⁶⁾. وَلْيَكُنِ الْحَجَّامُ خَفِيفَ الْيَدِ، حَدِيدَ الْمُوسَى، نَظِيفَ الثِّيَابِ، قَلِيلَ الْفُضُولِ⁽⁷⁾. فَخَرَجَ مَلِيًّا⁽⁸⁾. وَعَادَ بَطِيًّا. وَقَالَ: قَدْ اخْتَرْتُهُ كَمَا رَسَمْتُ. فَأَخَذْنَا إِلَى الْحَمَامِ

(*) هو أحمد بن الحسين بن يحيى الهمذاني أبو الفضل (358 - 398 هـ = 969 - 1008 م): أحد أئمة الكتاب. له مقامات - ط، أخذ الحريري أسلوب مقاماته عنها. وكان شاعراً وطبقته في الشعر دون طبقته في النثر. ولد في همذان وانتقل إلى هراة سنة 380 هـ فسكنها، ثم ورد بنيسابور سنة 382 هـ ولم تكن قد ذاعت شهرته، فلقى أبا بكر الخوارزمي، فشجر بينهما ما دعاهما إلى المساجلة، فطار ذكر الهمذاني في الأفاق. ولما مات الخوارزمي خلا له الجو فلم يدع بلدة من بلدان خراسان وسجستان وغزنة إلا دخلها ولا ملكاً ولا أميراً إلا فاز بجوائزه. وكان قوي الحافظة يضرب المثل بحفظه. ويذكر أن أكثر "مقاماته" ارتجال، وأنه ربما يكتب الكتاب مبتدئاً بآخر سطره ثم هلم جرا إلى السطر الأول فيخرجه لا عيب فيه! وله ديوان شعر - ط. صغير ورسائل عدتها 233 رسالة ووفاته في هراة مسموماً. انظر في هذا الأعلام، 115/1 - 116.

(1) قفل: رجع. وانظر هذه المقامة في: بديع الزمان الهمذاني: مقامات بديع الزمان الهمذاني. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. القاهرة، مطبعة المعاهد بجوار قسم الجمالية، 1342 هـ/ 1923 م، ص 223 - 234.

(2) حلوان: اسم بلد مما يلي الجبال من بغداد.

(3) الحجّام: الحلاق، أصل الكلمة: الشخص الذي يقوم بمص الدم الفاسد من الجسم بالمحجمة.

(4) كبير المساحة.

(5) أي المكان الذي يستتقع فيه الماء.

(6) معتدل الماء: وسطاً بين البرودة والسخونة.

(7) الفضول: الزيادة، والمقصود هنا الكلام الكثير.

(8) ملياً: وقتاً طويلاً.

السَّمَتِ⁽¹⁾. وَأَتَيْنَاهُ فَلَمْ نَرَ قَوَامَهُ⁽²⁾، لَكِنِّي دَخَلْتُهُ وَدَخَلَ عَلَيَّ أُثْرِي رَجُلٌ
وَعَمَدَ إِلَيَّ قِطْعَةً طِينٍ فَلَطَخَ بِهَا جَبِينِي وَوَضَعَهَا عَلَيَّ رَأْسِي. ثُمَّ خَرَجَ وَدَخَلَ
آخَرُ فَجَعَلَ يَدْلِكُنِي دَلْكًا يَكْدُ الْعِظَامَ⁽³⁾، وَيَغْمِزُنِي غَمِزًا يَهْدُ
الْأَوْصَالَ⁽⁴⁾.

وَيُصَفِّرُ صَفِيرًا يَرُشُ الْبُرَاقَ⁽⁵⁾، ثُمَّ عَمَدَ إِلَيَّ رَأْسِي يَفْسِلُهُ، وَإِلَى
الْمَاءِ يُرْسِلُهُ⁽⁶⁾، وَمَا لَبِثَ أَنْ دَخَلَ الْأَوَّلُ فَحَيًّا أَخَذَعَ⁽⁷⁾ الثَّانِي بِمَضْمُومَةٍ⁽⁸⁾
فَقَعَقَعَتْ أَنْيَابُهُ. وَقَالَ: يَا لِكَعِّ مَا لَكَ وَلِهَذَا الرَّأْسِ وَهُوَ لِي⁽⁹⁾. ثُمَّ عَطَفَ⁽¹⁰⁾
الثَّانِي عَلَى الْأَوَّلِ بِمَجْمُوعَةٍ⁽¹¹⁾ هَتَكَتْ حِجَابَهُ⁽¹²⁾ وَقَالَ: بَلْ هَذَا الرَّأْسُ
حَقِّي وَمِلْكِي وَفِي يَدِي.

ثُمَّ تَلَاكَمَا حَتَّى عَيَا. وَتَحَاكَمَا لِمَا بَقِيََا⁽¹³⁾. فَأَتَى صَاحِبَ الْحَمَّامِ.
فَقَالَ الْأَوَّلُ: أَنَا صَاحِبُ هَذَا الرَّأْسِ. لَأَنِّي لَطَخْتُ جَبِينَهُ وَوَضَعْتُ عَلَيْهِ طِينَهُ.
وَقَالَ الثَّانِي: بَلْ أَنَا مَا لِكُهُ لَأَنِّي دَلَكْتُ حَامِلَهُ، وَغَمَزْتُ مَفَاصِلَهُ. فَقَالَ
الْحَمَّامِيُّ: اثْنُونِي بِصَاحِبِ الرَّأْسِ أَسْأَلُهُ، أَلَيْكَ هَذَا الرَّأْسُ أَمْ لَهُ. فَأَتَيَانِي

(1) السمت: الجهة، والمعنى: أننا سرنا متجهين نحو الحمام لنقضي منه حاجتنا.

(2) قوامه: صاحبه.

(3) يكد: يتعب.

(4) يهد: يكسر، الأوصال: المفاصل.

(5) البراق: وكذلك البساق والبصاق هو الماء الذي يخرج من الفم.

(6) يرسله: يصبه.

(7) الأخدع: عرق في العنق.

(8) المضمومة: اليد إذا انطبقت أصابعها سميت بذلك لاتضمام أجزائها إلى بعض.

(9) أي أنا أحق به؛ لأنني أول من تعامل معه في الحمام.

(10) عطف عليه: أي حمل عليه.

(11) المجموعة: مثل المضمومة أي ضربة قوية.

(12) هتكت حجابته: أضعفته.

(13) المعنى: ظل كل واحد منهما يضرب الآخر حتى أنك الاثنان، فرضيا عند ذلك بمن يحكم
بينهما.

وَقَالَا: لَنَا عِنْدَكَ شَهَادَةٌ فَتَجَشَّمْ⁽¹⁾. فَقُمْتُ وَأَتَيْتُ. شِئْتُ أَمْ آيْتُ⁽²⁾. فَقَالَ
الْحَمَامِيُّ: يَا رَجُلُ لَا تَقُلْ غَيْرَ الصِّدْقِ، وَلَا تَشْهَدْ بِغَيْرِ الْحَقِّ. وَقُلْ لِي هَذَا
الرَّأْسُ لِأَيِّهِمَا. فَقُلْتُ: يَا عَافَاكَ اللَّهُ هَذَا رَأْسِي قَدْ صَحَبْتَنِي فِي الطَّرِيقِ.
وَطَافَ مَعِيَ بِالْبَيْتِ الْعَتِيقِ⁽³⁾، وَمَا شَكَّكَتُ أَنَّهُ لِي. فَقَالَ لِي: اسْكُتْ يَا
فُضُولِي. ثُمَّ مَالَ إِلَى أَحَدِ الْخَصْمَيْنِ فَقَالَ: يَا هَذَا إِلَى كَمْ هَذِهِ الْمَنَافَسَةُ مَعَ
النَّاسِ. بِهَذَا الرَّأْسِ. تَسَلُّ عَنْ قَلِيلٍ خَطَرِهِ⁽⁴⁾. إِلَى لَعْنَةِ اللَّهِ وَحَرِّ سَقَرِهِ. وَهَبْ
أَنْ هَذَا الرَّأْسُ لَيْسَ⁽⁵⁾، وَأَنَا لَمْ نَرِ هَذَا النَّيْسَ. قَالَ عِيسَى بْنُ هِشَامٍ: فَقُمْتُ
مِنْ ذَلِكَ الْمَكَانِ خَجَلًا. وَلَبِسْتُ الثِّيَابَ وَجِلًّا⁽⁶⁾، وَأَسَلْتُ مِنَ الْحَمَامِ
عَجَلًا⁽⁷⁾، وَسَبَبْتُ الْغُلَامَ بِالْفَضِّ وَالْمَصِّ⁽⁸⁾، وَدَقَّقْتُهُ دَقَّ الْجَصِّ⁽⁹⁾ وَقُلْتُ
لَاخِرَ: أَذْهَبَ فَأَتِنِي بِحِجَامٍ يَحْطُ عُنِّي هَذَا الثَّقَلُ، فَجَاءَنِي بِرَجُلٍ لَطِيفٍ
الْبَنِيَّةِ⁽¹⁰⁾، مَلِيحِ الْحَلِيَّةِ⁽¹¹⁾، فِي صُورَةِ الدُّمِيَّةِ⁽¹²⁾، فَأَرْتَحْتُ إِلَيْهِ. وَدَخَلَ
فَقَالَ: السَّلَامُ عَلَيْكَ وَمِنْ أَى بَلَدٍ أَنْتَ؟ فَقُلْتُ: مِنْ قُمْ⁽¹³⁾. فَقَالَ: حَيَّاكَ اللَّهُ؛
مِنْ أَرْضِ النُّعْمَةِ وَالرَّفَاهَةِ⁽¹⁴⁾ وَبَلَدِ السُّنَّةِ وَالْجَمَاعَةِ⁽¹⁵⁾. وَلَقَدْ حَضَرْتُ فِي

(1) تجشَّم: أى عليك تحمل المشقة فى أدائها.

(2) شِئْتُ أَمْ آيْتُ: أى طوعاً منى أو كرهاً.

(3) العتيق: القديم، والمقصود الكعبة الشريفة لقدم بنائها.

(4) تسَلُّ عن قليل خطره: أى هوّن على نفسك شأن هذا الرأس.

(5) ليس: أى عدماً ليس موجوداً.

(6) وجلاً: خائفاً.

(7) عجلًا: مسرعاً.

(8) سببت: شتمت.

(9) دققته دق الجص: أى ضربته ضرباً شديداً.

(10) البنية: الجسم.

(11) الحلية: الشكل.

(12) الدمية: الصورة سواء أكانت من عاج أم رخام، وجمعها الدُمى.

(13) قُمْ: بلد فى إيران.

(14) الرفاهة: العيش الهنىء.

(15) الجماعة: أى جماعة المسلمين والسواد الأعظم منهم.

شَهْرِ رَمَضَانَ جَامِعَهَا وَقَدْ أَشْعَلَتْ فِيهِ الْمَصَابِيحُ، وَأُقِيمَتِ التَّرَاوِيحُ، فَمَا شَعَرْنَا إِلَّا بِمَدِّ النَّيْلِ، وَقَدْ أَتَى عَلَى تِلْكَ الْقَنَادِيلِ⁽¹⁾، لَكِنْ صَنَعَ اللَّهُ لِي بِخُفٍّ قَدْ كُنْتُ لَيْسَتْهُ رَطْبًا فَلَمْ يَحْصُلْ طِرَازُهُ عَلَى كُمِهِ⁽²⁾، وَعَادَ الصَّبِيُّ إِلَى أُمِّهِ، بَعْدَ أَنْ صَلَّيْتُ الْعَتَمَةَ⁽³⁾، وَاعْتَدَلَ الظِّلُّ⁽⁴⁾، وَلَكِنْ كَيْفَ كَانَ حَجُّكَ هَلْ قَضَيْتَ مَنَاسِكَكَ كَمَا وَجِبَ. وَصَاحُوا: الْعَجَبُ الْعَجَبُ، فَتَنَظَّرْتُ إِلَى الْمَنَارَةِ، وَمَا أَهْوَنَ الْحَرْبَ عَلَى النَّظَارَةِ⁽⁵⁾. وَوَجَدْتُ الْهَرِيسَةَ عَلَى حَالِهَا، وَعَلِمْتُ أَنَّ الْأَمْرَ بِقَضَاءِ مَنْ اللَّهُ وَقَدَرُ، وَإِلَى مَتَى هَذَا الضُّجْرُ، وَالْيَوْمُ وَغَدُ، وَالسَّيِّئُ وَالْأَحَدُ. وَلَا أُطِيلُ. وَمَا هَذَا الْقَالَ وَالْقِيلُ؟ وَلَكِنْ أَحْبَبْتُ أَنْ تَعْلَمَ أَنَّ الْمَبْرَدَ⁽⁶⁾ فِي النَّحْوِ حَرِيدُ الْمُوسَى⁽⁷⁾.

فَلَا تَشْتَغِلْ بِقَوْلِ الْعَامَةِ، فَلَوْ كَانَتْ الْاسْتِطَاعَةُ قَبْلَ الْفِعْلِ⁽⁸⁾ لَكُنْتُ قَدْ حَلَقْتُ رَأْسَكَ. فَهَلْ تَرَى أَنْ تُبْتَدِئَ؟

قَالَ عِيسَى بْنُ هِشَامٍ: فَبَقِيتُ مُتَحِيرًا مِنْ بَيَانِهِ، فِي هَذَيَانِهِ⁽⁹⁾، وَخَشِيتُ أَنْ يَطُولَ مَجْلِسُهُ فَقُلْتُ: إِلَى غَدٍ إِنْ شَاءَ اللَّهُ، وَسَأَلْتُ عَنْهُ مَنْ حَضَرَ فَقَالُوا: هَذَا رَجُلٌ مِنْ بِلَادِ الْإِسْكَنْدَرِيَّةِ لَمْ يُوَافِقْهُ هَذَا الْمَاءُ، فَغَلَبَتْ عَلَيْهِ

(1) نلاحظ أن كلام هذا الشخص فيه هذيان شديد.

(2) فلم يحصل طرازه على كومه: ليس للخف علامات، وكلام هذا الشخص - كما قلنا - فيه تخريف ووضع للأمور في غير مواضعها.

(3) صليت العتمة: أى صلاة العشاء.

(4) اعتدل الظل: اعتدال الظل يكون بالنهار، وبالطبع الكلام فيه تخليط.

(5) النظارة: من يشاهدون الحرب عن بعد.

(6) المبرد: أديب ونحوي وإخباري عاش في القرن الثالث الهجري، ومن أشهر مؤلفاته كتاب الكامل في اللغة والأدب.

(7) كلام هذا الشخص فيه هذيان شديد - كما قلنا من قبل -، ولا يوجد ربط منطقي بين كلامه.

(8) الاستطاعة قبل الفعل: إحدى القضايا التي انشغل بها علماء الكلام.

(9) هذيانه: تخاريفه وتخليطه.

السُّودَاءُ⁽¹⁾، وَهُوَ طُولُ النَّهَارِ يَهْزِي كَمَا تُرَى وَرَاءَهُ فَضْلٌ كَثِيرٌ. فَقُلْتُ:
قَدْ سَمِعْتُ بِهِ وَعَزُّ عَلَى جُنُودِهِ. وَأَنْشَأْتُ أَقُولُ:

أَنَا أُعْطِي اللَّهَ عَهْدًا مُحْكَمًا فِي النُّذْرِ عَقْدًا⁽²⁾
لَا حَقَّقْتُ الرَّأْسَ مَا عِشْتُ وَلَوْلَا قَيْتُ جَهْدًا⁽³⁾

ثانيًا: تحليل المقامة الحلوانية

الأجواء التي نراها في هذه المقامة هي أجواء عبثية بكل المقاييس؛
فها هو ذا عيسى بن هشام في الحمام بدلاً من أن ينظف العاملون به جسده
إذا بأحدهم يلطخ جبينه بقطعة من الطين، وإذا بآخر يدلكه بطريقة أقرب
للضرب والإيذاء، ويدور بين هذين الحماميين حوار عبثي غريب
— يشاركهما فيه صاحب الحمام وعيسى بن هشام الذي يحاول أن يتمالك
عقله خلال ذلك.

جاء في المقامة الحلوانية وصفاً لذلك: "وما لبث أن دخل الأول فحيًا
أَخَذَ الثاني بمضمومة قعقت أنيابه، وقال: يا لكع ما لك ولهذا الرأس
وهو لي؟ ثم عطف الثاني على الأول بمجموعة هتكت حجابيه، وقال: بل
هذا الرأس حقّ وملكي وفي يدي، ثم تلاكما حتى عييا، وتحاكما لما
بقيا، فأتيا صاحب الحمام، فقال الأول: أنا صاحب هذا الرأس؛ لأنني
لَطَخْتُ جبينه ووضعتُ عليه طينه، وقال الثاني: بل أنا مالكة؛ لأنني دَلَكْتُ
حامله، وَغَمَزْتُ مفاصله، فقال الحمامي: ائتوني بصاحب الرأس أسأله،
ألك هذا الرأس أم له، فأتيانى وقالوا: لنا عندك شهادة فَتَجَشَّمْ، فقمتُ
وأتيت، شئتُ أم أبيت، فقال الحمامي: يا رجل لا تقل غير الصدق، ولا

(1) السوداء: الجنون.

(2) عقدًا: واجب تنفيذ.

(3) الجهد: التعب والمشقة.

تشهد بغير الحق، وقل لى: هذا الرأس لأيهما، فقلت: يا عافاك الله هذا الرأس، قد صحتنى فى الطريق، وطاف معى بالبيت العتيق، وما شككت أنه لى، فقال لى: اسكت يا فضولى، ثم مال إلى أحد الخصمين فقال: يا هذا إلى كم هذه المنافسة مع الناس؛ بهذا الرأس؟ تسأل عن قليل خطرته، إلى لعنة الله وحر سقره، وهب أن هذا الرأس ليس، وأنا لم نر هذا التيس.

قال عيسى بن هشام: فقمْتُ من ذلك المكان خَجلاً، ولبستُ الثياب وجلاً، وانسلت من الحمام عَجلاً⁽¹⁾.

فقد رأينا الحماميين فى المشهد السابق لا يتحدثان عن عيسى بن هشام باعتباره إنساناً بل باعتباره متاعاً، وعندما يُحكمان صاحب الحمام فى الخصومة العجيبة بينهما حول أحقية كل منهما للرأس - أى لعيسى بن هشام - إذا بصاحب الحمام يفاجئ عيسى ويطلب منه شهادة حق، ويسأله من صاحب الرأس، فيرد بكل تعقل: إنه رأسى، ويعد صاحب الحمام هذه الإجابة العقلانية لغواً من عيسى لا تتفق والجو العبثى فى هذا الحمام؛ ولهذا يحاول الإصلاح بين الحماميين بأن يتسلوا عن صاحب هذا الرأس الذى يشبه التيس، ويعتبرانه كأنه لم يكن.

وفى هذه المقامة نفسها عندما يأتى خادم لعيسى بحجام ليحلق له رأسه إذا بهذا الحجام شخص مجنون يخلط فى كلامه، وعند ذلك تتحوّل المحادثة بين عيسى وهذا الحجام إلى "حوار من طرق واحد، يطلق الحلاق

(1) مقامات بديع الزمان الهمذانى، ص 234 - 236.

المجال فيه لجدل لا ينتهى من الاستتباطات غير المترابطة، وتكون النتيجة إخفاقه فى خلق رأس عيسى" (1)

وفى هذه المقامة يبدو أبو الفتح - وهو القائم بدور الحلاق فيها - مجنوناً بحق، ويسأل عيسى بعض الناس عن سبب جنونه فقالوا له: "هذا رجل من بلاد الإسكندرية لم يوافق هذا الماء، فغلبت عليه السوءاء، وهو طول النهار يهذى كما ترى، ووراءه فضل كثير، فقلت: سمعت به، وعز على جنونه" (2).

وكلام ذلك المجنون لعيسى وهو يستعد لحلق رأسه كله تخطيط - كما قلنا - تتداخل فيه الأماكن والأزمان وتتغير حقائقها، وتتغير على لسانه الحقائق التى نعرفها، ومن ذلك قوله لعيسى: "ومن أى بلد أنت؟ فقلت: من قم، فقال: حياك الله! من أرض النعمة والرفاهة وبلد السنة والجماعة، ولقد حضرت فى شهر رمضان جامعها وقد أشعلت فيه المصابيح، وأقيمت التراويح، فما شعرنا إلا بمدّ النيل، وقد أتى على تلك القناديل، لكن صنع الله لى بخف قد كنت لبيسته رطباً فلم يحصل طرازه على كفه، وعاد الصبى إلى أمه، بعد أن صليت العتمة واعتدل الظل، ولكن كيف كان حجك؟ هل قضيت مناسكه كما وجب، وصاحوا: العجب العجب؟" (3).

فالشخص المجنون فى الموقف السابق يصف (قم) بأنها أرض السنة والجماعة، وأنه صلى بها فى رمضان صلاة التراويح، مع العلم أن (قم)

(1) جيمس توماس مونرو: فن بديع الزمان الهمذانى وقصص البيكارسل. ترجمة: أنيسة أبو النصر. مجلة فصول. المجلد الثانى عشر. العدد الثالث خريف 1993م، ص 182.

(2) مقامات بديع الزمان الهمذانى، ص 242.

(3) المصدر السابق، ص 237.

كانت - ولا زالت - مدينة شيعية، والشيعية لا يصلون صلاة التراويح فى المساجد.

وكذلك يعبث ذلك المجنون بالمكان وحدوده، حين يقول: إن نهر النيل قد فاض مرة فى مدينة قم، والمعروف أن نهر النيل فى قارة إفريقيا، ومدينة قم مدينة إيرانية فى قارة آسيا، ولا علاقة للنيل بقارة آسيا أو بمدينة قم على الإطلاق.

ومن هنا نقول: إن ذلك المجنون قد أحدث تشويشاً فى بعض الأمور المتعلقة بالمذاهب، وأحدث تشويشاً آخر يتعلق بالجغرافيا، والتشويش الأكبر الذى أحدثه يوجد فى "النسق السردى: كل جملة هى نحوياً مقبولة، لكن الروابط المعتادة بين الجمل لم تعد تشتغل. وبعبارة أدق فإن العناصر المؤمّنة لهذا الترابط (الضمائر وأدوات العطف) موجودة لكنها لا تنجح فى إنجاز وظيفتها حين يقول الحجام ... "وعاد الصبى إلى أمه". لا ندري على أى سابق تعود الجملة. ونفس الشيء فى "صاحوا" وأدوات العطف .. تشتغل فى الفراغ ولا تربط بين الجمل. والأمثال التى تفسّر أو تلخّص أجزاء السياق السابقة أو اللاحقة، تخفق هنا فى أداء هذا الدور وتبقى معلقة فى الهواء، فهى ذات معنى فى حد ذاتها، غير أنه لا رابطة لها بالمجموع" (1).

وقد قال أحد الباحثين: إن الهمذانى جعل أبا الفتح فى هذه المقامة حجاماً مجنوناً حتى "يتخفى وراء الجنون للأداء بآراء تتصل بالسياسة والعقائد" (2).

(1) عبد الفتاح كيليطو: المقامات السرد والأنساق الثقافية. ترجمة: عبد الكبير الشرقاوى. الدار البيضاء، دار توبقال، ط2، 2001م، ص40.

(2) د. عمر عبد الواحد: التعلق النصي، مقامات الحريري نموذجاً. المنيا، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003م، ص105 وانظر أيضاً للمؤلف نفسه: السرد والشفاهية. دراسة فى مقامات بديع الزمان الهمذانى. المنيا، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط2، 2003م، ص77.

ولكن هذا الرأى - فى ظنى - بعيد عن الحقيقة، فلم يرد على لسان ذلك المجنون فى المقامة الحلوانية إلا كلام فيه تخطيط وعبث، ولا يَحتمل أى نقد سياسى أو عقائدى أو اجتماعى أو فكرى.

وهكذا نرى أن عيسى لم يتعامل فى هذه المقامة إلا مع مجانين - أو أشباه مجانين - باستثناء الخادمين اللذين ذُكرا فيها. وكان دورهما محدوداً للغاية. أما الدور الأساسى فقد لعبه فيها هؤلاء المجانين - أو أشباه المجانين - وكان عيسى كالغريب بينهم، وقد وُلد الحوار الذى دار فى هذه المقامة بين عيسى وهؤلاء المجانين - أو أشباه المجانين -، فكاهة عالية كما رأينا.

التمرد على المدينة والحنين إليها
قراءة في ديوان أشجار الأسمنت
لأحمد عبد المعطي حجازي

تمهيد

نجد، فى ديوان أحمد عبد المعطى حجازى^(*) (أشجار الأسمنت) قصائد تدور فى مواضيع مختلفة ما بين الحنين للوطن، والإحساس المرير بالغربة، وشعور الشاعر الأليم بالمنفى، والوطن الذى رفضه بعد أن عاد إليه، وجعله يشعر فيه بالغربة والوحشة، هذا إلى جانب بعض القصائد التى نستطيع أن نقول عنها إنها قصائد رثائية، يبكى فيها الشاعر ويتوجع على بعض رفاقه الذين رحلوا عن الحياة، ولكن أحمد حجازى لا يرثى كما كان يفعل الشاعر القديم، وإن رأيناه يقترب من أبى العلاء المعرى فى رثائه عندما يجعل رثاءه قضية إنسانية يعطيها رؤيته العميقة.

وبعض قصائد الديوان قصائد وصفية تصف مجردات كونية وجمادات، وتطفى عليها الحس الحى لتصير مخلوقات لها حياتها الخاصة مثل مصابيح الشوارع و(الشيء) هذا المجرد.

كذلك بعض قصائد هذا الديوان بها نوع من الرفض للمكان والزمان، وتمرد على القصيدة والمدينة والغربة، وبعض القصائد بالديوان بها شوق وحنين خاصة للماضى كما فى قصيدتى طللية وخمرية.

وحجازى يصدمنا فى بعض قصائد هذا الديوان بلفته الغامضة، وتعبيراته التى تكسر حدود المنطق المعروف، وصوره التى تداخلت فى شكل جعلنا نتأملها فى ذاتها ولا نستطيع أن نتلمس فيها المعنى إلا بجهد كبير.

وحجازى فى قصيدته (أغنية للقاهرة) نراه ينشد اللغة البكر،

ويقول

- شأن الحداثيين العرب - : إنه لكى يكتب المبدع عليه أن يستعيد للغة ذاكرتها ، ويعيدها من قبورها. يقول حجازي :

لوهنا كان صلاح جاهين

ذلك الطفل:

كان يمشى بكفيه فى المدينة والقاموس

تنهض من موتها الكلمات

وتستعيد صباها

كلمات هى البواكير من كل نطفة

وهى الوردة أولى الأشياء، أولى الأغاني

كلمات من المدينة⁽¹⁾

وحجازي رغم احتفاظه فى قصائد هذا الديوان بالبحور الشعرية العربية إلا أنه قد اعتمد على شعر التفعيلة، كما أن أكثر شعر هذا الديوان جاء من النغم المدور الذى يعتمد على الجمل الشعرية التى تتعاقب فى نفس واحد يستغرق وقفة شعرية كاملة، ويؤلف بنية يختلف طولها من نموذج لآخر حسب الموقف الشعرى⁽²⁾.

وحجازي حريص على القافية التى تأتى مع نهاية كل حركة فى أكثر قصائد هذا الديوان، ولا يخفى أن أحمد حجازي لديه حس موسيقى عالٍ ظهر أثره منذ أول دواوينه (مدينة بلا قلب). ويعتمد على نظام التقفية بين سطور.

وهناك ظاهرة فى قصائد هذا الديوان هى أن أحمد حجازي يستغل المساحات البيضاء لمعانٍ يقصدها، وكذلك لا يبدأ سطره الشعرى من نفس المكان، وإنما له طريقة خاصة فى بدء سطور الشعرية؛ وذلك حتى يكون

هناك احتمالات كثيرة فى المعانى والتأويلات، وهذه الظاهرة نفسها نجدها فى شعر الحداثيين مثل أدونيس .

يقول حجازى:

"لما تحررت المدينة عُدْتُ من

منفاى،

أبحث فى وجوه الناس عن

صحبى،

فلم أعثر على أحده،

وأدركنى الكلال"⁽³⁾

وسنكتفى فى نقدنا لهذا الديوان أن نواجه سبع قصائد منه ننقد كل قصيدة منها على حدة؛ وذلك لأننا نعتقد أن القصيدة الجيدة "كالبشر، لكل قصيدة تستحق هذه التسمية شخصيتها وقيمتها، التى لا يمكن أن تختلط بملامح أية قصيدة أخرى تستحق هذه التسمية"⁽⁴⁾.

ونؤكد أيضاً قبل أن نحلل هذه القصائد أن تحليل القصيدة لا يعنى شرحها؛ لأن الشعر الجيد يستعصى على الشرح، ولا نريد أن ننسى العبارة الجيدة التى قالها أندريه بريتون عندما قال له أحد الشراح: "لقد كان الشاعر يريد أن يقول كذا" فقال له بريتون: "معذرة يا سيدى: لو كان الشاعر يريد أن يقول هذا لقاله". لكن القراءة قد يكون منطلقها كما يقول جون لويس جويير: "التسليم بأن الشعر هو ابتكار لشريحة خاصة فى اللغة. وعلى القارئ أن يوضح القواعد التى اتبعت فى بناء هذه الشريحة، وأن يكشف جزءاً من سر الشفرة الخاصة التى اتبعت فى بناء القصيدة التى تحكمها (وهو طريق مخالف بالطبع للتفسيرات التاريخية والنفسية

والخلقية)، فقراءة الشعر لا تهدف إلى أن تحدث بما كان يريد أن يقوله الشاعر ولكن إلى تحليل "ما تقوله القصيدة"⁽⁵⁾.

كذلك - وحتى لا نطيل - فقد اكتفينا بالنظر في هذه القصائد السبع، وهي تشكل أبعاداً مختلفة من الرؤيا في الديوان، وهذا ما سنحاول أن نوضحه في الصفحات التالية.

مصايح الشوارع

الشاعر يركز رؤيته في هذه القصيدة على جماد، ولكنه ينظر إليه نظرة كونية، فيجعل منه كائنًا حيًا له وجوده الحي، وله دورته اليومية في الحركة والفعل، وله ما للكائن الحي من التناسل والحياة والموت والبعث.

وأحمد حجازي في هذه القصيدة شأنه شأن البرناسيين - بوجه خاص - ، يجعل الطبيعة وما فيها تتطرق بلسانها وتصف وجودها دون أن يطفى وجود الشاعر أو أن نشعر أن ذاته تعطينا انفعالها أمام هذا الوجود للطبيعة؛ فالمصايح هنا هي التي تتفعل وتتحرك وتظهر وتختفي ولها حياتها الخاصة، كل هذا نشعر به دون أن نشعر أن الشاعر كان مشاركاً. بل هو مشاهد، ورؤية حجازي لها تبدو موضوعية "هذا إن قبلنا منظوره عدسة ومعياراً تصويريين، وإن قلنا إن رؤيته نزع منها مجرد وصف. ومن هنا نتأكد أننا مع أحمد عبد المعطى حجازي دائماً في نطاق دلالي يتجنب المغالطة الوجدانية، ويترسخ في الأبعاد الدلالية التي تملكها الصورة ذاتها، أو التي يملكها "الشيء" ذاته - والذي يملكه الشيء ذاته هو بعد ذلك الشيء الرمزي. ويقدر تباعد الشاعر عن فخاخ الشاعرية المطروقة، تتكون

لفته الشعرية، ويتكون عن تلك اللغة معنى جديد للأشياء ولمواقف الإنسان⁽⁶⁾.

وعنوان القصيدة هو (مصاييح الشوارع) وهما كلمتان كلتاهما جمع تكسير. والقصيدة بشكل عام يكثر بها جموع التكسير، مثل: "مصاييح - الشوارع - نوافذ - غرف - الليالي - السكارى - الطرق - جدائل - حزم - الحجار - شظايا - أضواء - دموع). ونلاحظ أن المد الذي يوحى بالحركة فى أكثر هذه الأسماء يتناسب مع ما يوحى به الشاعر من حركة المصاييح وحياتها.

يقول خجazy:

"المصاييح هاربة كالطيور،

ونحن نطاردها من نوافذنا العالية

حين تأخذنا ضحوة الشمس تنأى المصاييح منسية

ثم تحجبنا غرف النوم، نفشى نوافذها

فتلوح المصاييح عندئذ

تتقدم حين يحل الظلام

وتأخذ وقفها تحتنا متألة زاهية⁽⁷⁾.

و نغم القصيدة من بحر المتدارك، وتفعيلته فاعلن التى قد تصير فعلن بحذف ساكن منها.

و "من الواضح أن حس حجازى الموسيقى يبلغ درجة عالية من الصفاء والكثافة، لذلك فإن الترجيع الصوتى عنصر أساسى من مكونات شعرية نصه⁽⁸⁾، والترجيع الصوتى هنا فى تكرار القافية الهائية الساكنة المسبوقة بياء متحركة مع نهاية كل مقطع من القصيدة.

ونلاحظ أن بنية الكلمة التي تختتم كل مقطع توحى فى وسطها بالحركة والارتقاء، ثم نجد نهايتها توحى بالسكون والنهاية مثل (زاهية - خالية - ضاربه). فالمقطع الأول من هذه الكلمات ينتهى بالمد الذى يوحى بالحركة والحياة والارتقاء الذى يصاحب حياة المصاييح، ولكن المقطع الأخير من هذه الكلمات ينتهى بالهاء الساكنة التي توحى بالنهاية والموت. فالملاحظ أن بنية هذه الكلمات تعبر عن دورة حياة هذه المصاييح فى اليوم من الحياة والحركة إلى الموت والانتها.

واعتماد حجازى على التقفية مع نهاية كل حركة فى هذه القصيدة ذات النغم المتدفق، ربما يجعلنا نرى أنه قد اهتدى فى حرصه النغمى هذا، بنغم الموشحات العربية، وفى هذا ما يربطه بالتراث.

وطريقة الطباعة ذات مغزى خاص فى هذه القصيدة، "وتتركز العين الباصرة، فى هذا المستوى، فضلاً عن حاسة السمع، على النص المكتوب، لتغدو طريقة الكتابة - أو الطباعة - نفسها عنصراً من عناصر اجتذاب العين إلى النص ذاته. وبالقدر نفسه تتسمر العين الباطنة على شبكة العلاقات الدلالية الغريبة"⁽⁹⁾.

إن مكان بداية السطر الشعرى فى الصفحة المطبوعة فى شعر حجازى - وغيره من شعراء الحداثة - مهم جداً لفهم شعرهم، أو بتعبير أدق لمحاولة الاقتراب من غموض الدلالات فى تعبيراتهم. ونلاحظ أن حجازياً لا يبدأ السطور من نفس المكان ويتنفس البعد من الهامش الجانبى للصفحة، بل يستغل الفراغ فى الصفحة ليوحى ببعض الإشارات ويرمز إلى بعض الدلالات، يقول حجازى:

المصاييح هاربة كالطيور

ونحن نطاردها من نوافذنا العالية

فتجد أن أحمد حجازى بدأ السطر الثانى أسفل (كالطيور) فى السطر الأول؛ وذلك لأننا نطارد الطيور وهى تفر منا، وهذه صورة مألوفة من الواقع، أما مطاردتنا للمصاييح فهى الصورة الغريبة؛ ولذلك أطلقها الشاعر وفسرّها من خلال الصورة الأخرى التى شبهها بها وهى مطاردتنا للطيور.

وتبدو ظواهر الحداثة الأخرى فى هذه القصيدة فى اعتماد الشاعر على التدوير فنرى أن الجمل الشعرية "تعاقت فى نفس واحد يستغرق وقفة شعرية كاملة، ويؤلف بنية يختلف طولها من نموذج لآخر حسب الموقف الشعرى"⁽¹⁰⁾.

ونجد أن أحمد حجازى فى هذه القصيدة يستفيد من قدرة الفن التشكلى على تثبيت اللحظة الزمنية، ووضعها داخل إطار، والشاعر هنا يقف خارج اللوحة لا يطل فيها بذاته، بل يجعل اللوحة تشكل نفسها بنفسها. والقصيدة أقرب لأن تكون قصيدة وصفية، أو تصوير للوحة - أو لوحات وصفية - تصف المصاييح فى الشوارع ما بين الصباح والضحى والمساء.

وفى الحركة الثانية من القصيدة نجد الشاعر يصور المصاييح وهى تضىء لبعض أناس وهم يعبرون، ثم تضىء لنفسها عندما يغادرون المكان، كل هذا والليل بنسيمه الدافئ يحيط بالمكان، ثم فى الحركة الثالثة نجد لوحة بديعة عندما تمتزج أشعة المصاييح بالمطر، ونرى تصوير الشاعر لها بأنها جواد يستحم فى المطر.

ونجد أن بنية التناقض التي توحى بالصراع تتساب في هذه القصيدة منذ بدايتها حتى نهايتها، فتجد (المصاييح التي تهرب بينما نحن نطاردها)، وعندما تظهر الشمس في الضحى تختفى المصاييح، لكن عندما يأتي المساء تظهر المصاييح مرة أخرى وتعود للحياة كأنها كائنات ليلية كالخفافيش تعيش في الظلام.

وبعض الناس في الليالي الدفيئة يأتون فيستأنسون بالمصاييح في الشوارع، لكنهم ما يلبثون أن يرحلوا . إذن فحركة الفعل ورد الفعل أو بنية التناقض نراها تشيع في هذه القصيدة، وهي خصيصة في شعر حجازي، وفي هذا نذكر قول الشاعر التشيكي كارل سابينا: "إن التناغم يولد من التناقض والعالم كله يولد من عناصر متعارضة، وكذلك الشعر، والشعر الحقيقي يعيد صياغة العالم بطريقة جوهريّة ومدوية، يتم فيها ميلاد الأسرار من خلال التقاء المتناقضات".

أخيراً نقول: إن الشاعر في هذه القصيدة استطاع أن يمدّ المصاييح بحياة خاصة بها، ويجعلها كائنات حية، أشبه بالخفافيش في حياتها الليلية، وقد كانت حركات القصيدة متتابعة متدفقة في نسق عضوي، كل حركة تؤدي للتي بعدها، وتكثفها، وكانت الحركة الأخيرة ممثلة لتصوير نهاية يوم المصاييح عندما يأتي الفجر بضوئه الذي يسحق المصاييح ويجعلها تتزف أضواءها الباقية.

وظهر أن الكثافة الشعرية في هذه القصيدة في أعلى درجاتها ولا يبدو الشاعر فيها مسرفاً في الغموض كما سوف نلاحظ في قصائد أخرى.

الشيء

هذه القصيدة نستطيع أن نضعها إلى جوار القصيدة السابقة في نقدنا لها، فهي كذلك تمثل نظرة وصفية من الشاعر لمجردات أو ماديّات يخلع عليها الشاعر وجوداً حياً، أو هو يصورها لنا من خلال وجودها الحيّ الذي قد لا نلتفت إليه.

والشيء هنا كالمصاييح ليس المقصود به دلالة محدّدة، ولكنه الشيء ذلك المجرد الذي نتحدث عنه. إن الشاعر هنا يحاول أن يضع له حياة، أو بتعبير أدق يصور حياته بيننا وفينا.

والشاعر هنا أيضاً يبدو متفعلاً أكثر منه فاعلاً مؤثراً، فالشيء هو الذي يقاجئنا وهو الذي "يضرب في حلمنا بجناح ويمسح أوجها ويفزعنا بيريق العيون ويملاً أطرافنا بالذهول".

فموقفنا أمام هذا الشيء موقف سلبي؛ والمفارقة أن هذا الشيء المجرد قد صارت له حياة، وأصبح هو الذي يحركنا نحن الأحياء.

وهذا الشيء له وجوده، وقد يظهر في الحلم أو في الحقيقة:

يـبـزـغ الشـيء،

فـي الحـلم، أو فـي الحـقيـقة،

بـغـد غـيـاب طـويل

ويفاجئنا بتفجئة رده

وهو ملقح

وقد نبت العشب من حوله،

وتوحش فيه زمان جميل⁽¹¹⁾

والشاعر يعتمد على التدوير في استغلال بحر المتدارك وتفعيلته فاعلن، فالجمل الشعرية تتعاقب في نفس واحد يستغرق وقفة شعرية كاملة، ويؤلف بنية القصيدة.

ويعتمد الشاعر على تقفية نهاية كل حركة في قصيدته، وهو ما أشرنا إليه من الترجيع الصوتي عنده.

ويستخدم بعض الألفاظ التي أخرجها من المعجم ليعيد لها الحياة في شعره مثل كلمة العظايا.

كذلك نلاحظ المنطق المعكوس في قول الشاعر "أو قد تكون المدينة هاربة من وراء المسافر" وتلك خصيصة في شعر حجازي.

أشجار الأسمنت

منذ البداية يلفتنا عنوان هذه القصيدة ، فالكلمة الأولى فيها هي أشجار، توحى بالحياة والنمو والعطاء والخصوبة، والظلال والجمال، أما الكلمة الأخرى وهي الأسمنت فتوحى بالجمود والثبات، وعند إضافة الأشجار للأسمنت نعرف أن هذه الأشجار ليست أشجاراً طبيعية ، ولكنها أشجار خاصة تحول الخصوبة والعطاء إلى جذب وموت؛ ولذلك نرى أن هذا العنوان قد أعطانا مدخلاً للقصيدة سنجد صدها يتردد في أبياتها.

واختيار الشاعر عنوان هذه القصيدة عنواناً لديوانه اختيار موفق؛ لأن أكثر قصائد الديوان تعطى معنى الخصوبة الضائعة التى تحولت إلى جذب وفقد، والحياة التى تحولت إلى موت، والحركة التى تحولت إلى سكون، والمدينة التى أصبحت تجتريأسها وعبثية وجودها.

وهذه القصيدة تصور لنا موقف الشاعر إزاء الواقع الذى تحول إلى واقع مفلس، فالخصب صار جذباً والحياة صارت موتاً. ومنذ مطلع القصيدة نشعر أن الوقت قد صار بلا معنى (يقبل الوقت ويمضى دون أن ينتقل الظل). وبينما نشعر بوحشة هذا الزمن الثابت نجد أن شجر الأسمنت يفاجئنا بأنه أصبح هو الكائن الذى يكسو قشرة الأرض، وعندئذ لا يصبح هناك موضع للعشب، ويصبح نزول المطر نزولاً عبثياً لا معنى له؛ لأن الأرض قد اكتست بشجر الأسمنت ذلك "الحجر المصمت"، وكلمة المصمت أيضاً تعطينا معنى الضياع الذى أراده الشاعر.

وما ثمر هذا الشجر الأسمنتى؟ إنه الصدا أو طحلب لا جذور له. وقوله بلا جذور تعطينا الإحساس بالوجود الزائف، وتحول الأشياء من طبيعتها الحية الخصبة إلى وجود صامت أسمنتى لا إحساس له، قد انخلع من جذوره.

وعلىنا أن نلاحظ أن العبارة الشعرية المتكررة على شكل لازمة (يقبل الوقت ويمضى) تعطينا إحساساً بعبثية الوقت، أو أنه قد صار وقتاً يجىء ويمضى ولا جدوى من مجيئه أو ذهابه؛ لأن الحياة تحولت إلى جذب واقتلعت جذورها الأصلية لتفرق فى الزيف.

وتتحول الحياة إلى جذب هائل من جراء التفاف أشجار الأسمنت علينا فـ"المواليد الذين اعتاد آباؤهم الصمت

يجيئون قصاراً

ناقصى الخلقة

لا يخرج من أفواههم صوت⁽¹²⁾.

كل هذه معانٍ توحى بالعجز والجذب، لقد تحول كل شيء حى - من وجهة نظر الشاعر - إلى موت بدليل أن الأشجار رمز الحياة والخصوبة قد صارت أسمناً لا حياة فيها ولا عطاء لها.

قصيدة الفسق

عنوان هذه القصيدة ملفت، فالشاعر يسميها - دون سائر قصائد الديوان - قصيدة، فما المقصود بالقصيدة هنا؛ هل هى البناء اللغوى بما فيه من إيقاع وتصوير؟ أم إن المقصود بالقصيدة معنى آخر، معنى التمرد والوجود الحقيقى فى المعركة بدلاً من التشديق بالكلام الذى قد لا يودى لشيء؟

ثم ما موقف الشاعر من فاعلية الشعر وتأثيره فى الواقع والحياة؟ ثم هل الشاعر هو ذلك الحكيم الذى يحاول استغوار المجهول وكشف حجبه؟ أم هو صوت للإصلاح يرتد فى وجه الفساد؟ أم إن الشاعر لا يعنيه إلا فنه، ووجوده الحقيقى فى تكامل عمله الفنى ليس إلا؟

نظن أن أحمد حجازى من الذين يظهرون التزامهم أمام قضايا مجتمعهم، وقصائد دواوينه تمتلئ بصيحات الإصلاح، والتمرد على أوضاع المجتمع الفاسدة⁽¹³⁾.

لكننا قد طرحنا سؤالاً آخر ولم نجب عليه حتى الآن وهو هل حجازى يبدو فى قصيدته هذه متشائماً من إمكانية تواصل الشعر مع

ال جماهير وإشعال الحماسة فيهم، وبمعنى آخر هل ما زال للشعر العربى دوره فى أن يكون محركاً للجماهير بعد أن أصبحت لغته لغة خاصة وأصبح قارئه قارئاً لا بد له من ثقافة عميقة وحس فنى دقيق ليستطيع التواصل مع هذا الشعر؟

يبدو أن أحمد حجازى لا يؤمن بأهمية دور الشعر فى التأثير فى جماهير الناس ، أو هكذا يبدو لنا من هذه القصيدة التى توحى لنا بأن الشعر لم يعد له سلطان تأثيره القديم فى الناس فى تحميسهم. فلفل صبيًا صغيرًا يواجه المستحيل فى الأرض المحتلة بحجر صغير فيكون له فعله العظيم المؤثر من قصائد قد بطل سحرها فى أن تشعل الحماسة فى الجماهير.
يقول حجازى:

"يا إلهى وإخوتنا الشعراء يسرون من نفق لنفق

لهم لغة لا تؤدى إلى أفق

ولهم ورقٌ يحترق" (14).

إنه إحساس عميق بسلبية دور الكلمة المعاصرة، ودور الشعراء فى مواجهة الأحداث بأشعارهم ولغتهم العاجزة.

وحجازى يفضل أن تكون القصيدة ليست لغة ووزناً وكلاماً وإنما "ملح ونضح عرق"، عمل مؤثر فى ميدان مواجهة مشاكلنا.

ونلاحظ أن هذه القصيدة مشبعة بالألفاظ القرآنية (الفلق - الغسق - الشفق - اتسق) وهذا يدل على استلهامه فى قصيدته بعض ألفاظ القرآن، مما يشير لثقافته الإسلامية، ولعل الشاعر باستخدامه هذه

الألفاظ فى قصيدته هذه أراد أن يقول: إننا لن نسترد ما ضاع منا من الأرض المحتلة إلا بقوة الإيمان.

أغنية للقاهرة

نحب أن نتوقف وقفة قصيرة مع هذه القصيدة؛ ذلك لأنها تعبر عن موقف الشاعر من المدينة (القاهرة)، وذلك بعد أن صار الشاعر كهلاً، وسافر خارج مصر ورأى من المدن والتصنيع وانحلال القيم وسطوة المدينة ما رأى.

ونعطى مقارنة بين نظرتين، نظرة الشاعر القديمة لمدينة القاهرة، ثم نظرتة لها بعد أن سافر وعرف مدناً أخرى أكثر تقدماً وغرابة. أما عن نظرتة القديمة للمدينة فهى نظرة القروى البسيط الذى فاجأته المدينة بشبحها المخيف، وفاجأه أهلها الذين لا يلتفتون لأحد، ولا يعيرون صبياً ضربته عربة التفأ، ويصبح الإنسان فى هذه المدينة شيئاً لا أهمية له ولا يهتم به أحد:

"قالوا ابن من؟"

ولم يجب أحدٌ.

فليس يعرف اسمه هنا سواه

يا ولداه!

قيلت: وغاب القائل الحزينُ

والتقت العيونُ بالعيونُ

ولم يجب أحدٌ

فالناس فى المدائن الكبرى عدد

جاء ولد!

مات ولد!

الصدر كان قد همد⁽¹⁵⁾.

بل إن الشاعر كان يأخذ من القاهرة موقفاً هجائياً، ولا يسعه
إزاء رفضه لها إلا أن يهجوها ويرفضها ويظهر زيف وجودها:

"يا قاهره!

أيا قباباً متخماً قاعده

.....

أنا هنا لا شيء، كالموتى، كرؤيا عابره

أجر ساقى المجهد

للسيده⁽¹⁶⁾.

وموقف أحمد حجازى من مدينة (القاهرة) فى دواوينه الأولى يتسم
بالرفض والهزاء؛ لأنها مدينة الوحشة والتوحد والضيق⁽¹⁷⁾.

لكن أحمد حجازى فى دواوينه، بعد ذلك، نجد عالمه يزيد رحابة
واتساعاً، فلا يقف "عند القرية بتناقضاتها أو المدينة بتعقداتها، أو العالمين
بتقابلهما كما حدث فى دواوينه السابقة. وإنما يضعنا فى الكون بأسره،
بمعنى أن الشاعر أصبح يمتلك العالم كله بين يديه"⁽¹⁸⁾. ونظرته للقاهرة
كمدينة أصبحت نظرة أكثر عمقاً، وهى لا تمثل الآن الوجه الزائف
للقرية، أو المكان الذى تقطعت فيه العلاقات الإنسانية فى مواجهة القرية
بما فيها من حميمية فى علاقات أهلها، إنما أصبحت تصور للشاعر
المكان الذى به الذكريات القديمة ذكرياته مع صلاح جاهين وحسن

فؤاد ، وذكرياته فى قهوة عبد الله ومتحف الفن الحديث وإيزافيتشى ودار الأوبرا ، ذكرياته فيها وهو يقرأ شعر شوقي والبحترى.

إن القصيدة تمثل رجوعاً من الشاعر للمكان، ولكنه لا ينظر فيه إلا للماضى، والمكان قد ثبت عنده فى الصورة التى تركها عليه قبل أن يسافر؛ ولذلك أخذ يبحث عن هذه المعالم التى تركها ويبكى - شأن الشاعر الجاهلى - لفقدائها، ويطلب من صاحبيه - شأن الشاعر الجاهلى أيضاً - أن يعلّلاه بوقفه لاسترجاع هذه الذكريات والبحث عنها.

لكن بعد أن أعاد الشاعر النظر فى القاهرة نراه لا يشعر بالراحة؛ وذلك لأنه لا يرى الصورة كما يحب، أو كما تركها قبل ذلك، فالقاهرة قد تطورت وتغيرت:

نهرٌ مهانٌ

وأيامٌ دخانٌ

وسماءٌ مرشوقةٌ بالأكاذيب⁽¹⁹⁾.

ويضمن حجازى قصيدته أبياتاً لشوقي والبحترى؛ وذلك ليثبت الذكرى فى شعره؛ ولأنه يحاول أن يستعيد الصورة التى تركها عندما غادر القاهرة لخارج البلاد.

والقصيدة تبدو كأنها موقف طल्ली من الشاعر يبكى فيه المكان ومن كانوا فيه، ويطلب من رفيقيه أن يعلّلاه ويبصراه ويصبراه، وفى هذا ما يربطه بالتراث الشعرى الجاهلى.

أيضاً نلاحظ التزام الشاعر بالترجيع الصوتى أو القافية التى تتكرر مع نهاية كل مقطع، وتلك ظاهرة نجدها منذ ديوان حجازى الأول مدينة بلا قلب.

ولنا الآن وقفة خاصة. يقول حجازى فى قصيدته: أغنية للقاهرة:

"لوهنا كان صلاح جاهين!

ذلك الطفل!

كان يمشى بكفّيه فى المدينة والقاموس

تنهض من موتها الكلمات

وتستعيدُ صباها

كلماتٌ، هى البواكيرُ من كل نُطفة،

وهى الوردَةُ أولى الأشياء، أولى الأغاني

كلمات من المدينة"⁽²⁰⁾.

وبعد أن ذكرنا هذه الأبيات لنا أن نتساءل ما موقف حجازى من

لغة الشعر الجديد؟

هناك مستويان فى لغة الإبداع الشعرى ، المستوى العام المشترك، والمستوى الخاص المجازى، فما دام الشاعر يلجأ لاستخدام الألفاظ والتراكيب التى يستخدمها البائع والصحفى، فلا بد أن تتضمن قصيدته عناصر مشتركة بينه وبين لغة هؤلاء الناس، أما المستوى الآخر فهو الطبيعة المجازية للغة القصيدة، حيث تتفاعل المفردات والتراكيب فى السياق، لتكتسب معنى جديداً يتجاوز المعنى الحرفى⁽²¹⁾؛ وذلك - وحسب قول حجازى - لأن "الكلمة تلج باب القصيدة مرتدية ملابسها المعجمية الكاملة، لكنها تخلع هذه الملابس قطعة قطعة لتتشكل من جديد، فلا يكتمل معناها الشعرى إلا باكتمال القصيدة، هذا المعنى الشعرى لا يمكن أن يأتى عفواً.. بل يتشكل حسب قوانين خاصة"⁽²²⁾.

ولغة حجازى الشعرية لغة دقيقة فبعض الألفاظ عنده قد اكتسبت معانى جديدة ، فالصمت عند حجازى قد يعنى الموت كما فى قوله:

"رأى الكلمة اللعينة تتسلّ من القاموس للحلم

فاستراح إلى الصمت

وأطفال آخرون غواة

طلبوا الموت فى الصباح وماتوا"⁽²³⁾.

العودة من المنفى

هذه القصيدة قريبة فى مضمونها من القصيدة السابقة "أغنية للقاهرة"، فهى تمثل عودة الشاعر لمدينته وإحساسه بالغربة والضياع فيها، وتهتك العلاقات الاجتماعية بين أهلها. والمدينة هنا تتطور تطوراً خطيراً، فاللغة على ألسنة الناس تطورت إلى درجة أن يشعر الشاعر أن لهجة الناس قد صارت غريبة على مسامعه، ويسأل الشاعر أهل المدينة عن بيته وعن أهله، ولكنهم لا يجيبون بل يستغربون سؤاله.

وتظل العبارة الشعرية (فاستغرب الناس السؤال) تتردد على مدى القصيدة تردداً يشعرنا بوحشة هذه المدينة، وإحساس الشاعر بالعزلة بين أهلها.

يبدأ الشاعر قصيدته بقوله:

"لما تحرّرت المدينة عدت من

منفاى،

أبحث فى وجوه الناس عن

فلم أعثر على أحبر،

وأدركنى الكلال⁽¹⁴⁾.

بدأ الشاعر قصيدته بقوله "لما تحررت المدينة"، لكننا سنكتشف أن تحرر المدينة - عندما نتابع قراءة القصيدة - هو تحرر وهمى، فالمدينة قد صارت مقيدة بغربة أهلها فيها، وبتهتك العلاقات الاجتماعية بين أهلها. والشاعر لا يجد صاحباً من أصدقائه، كما كان فى ديوانه الأول يقول:

"وفى عينى - سؤال طاف يستجدى

خيال صديق

تراب صديق

ويصرخ إتنى وحدى

ويا مصباح مثلك ساهر وحدى⁽²⁵⁾.

ويغمرنا الإحساس بعزلة الشاعر وغربة المدينة وأهلها مع تتبعنا لقصيدته، فهو يسأل عن داره وأهل له، ولكنه يفاجأ بعد عودته من كهف منفاه أن المدينة تغيرت، وإذا به يصبح كائناً غريباً - فى مدينته - يُذكرنا بمخلوقات مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم.

وما زال الشاعر يحاول البحث عن معالم المدينة التى تركها، حتى نهر المدينة لا يجده، وإنما يجد رماداً نازلاً من جمرة الشمس التى كانت تميل إلى الزوال مما يشعرنا بالإحساس بتحول المدينة إلى خراب.

ولا يستطيع الشاعر التواصل مع أهل مدينته فلفة أهل مدينته
أصبحت غريبة بالنسبة إلى الشاعر؛ لأنهم تطوروا بينما الشاعر فى منفاه
احتفظ بثبات اللحظة التى تركها فيها.

ولذا يأخذ الشاعر موقفاً حاسماً:

”فابتعدتُ،

وهم أمامى يتبعون تراجعى بخطى ثقال

حتى خرجت من المدينة مثقلاً بحقائبي

وانهرت مثل عمود ملح

فى الرمال” (26).

ونجد الإحساس بالغربة يعم القصيدة، وهذه مفارقة؛ لأن الشاعر
يقول إنه قد عاد من منفاه أى غريته، ولكنه يكتشف أنه قد عاد إلى
منفى آخر وإلى غربة أشد فهي عودة من منفى إلى منفى.

والألفاظ والعبارات التى توحى بالغربة والتوحش فى القصيدة
كثيرة مثل (منفاى – أدركنى الكلال – استغرب الناس السؤال – رماد
– فزعت).

وانهيار الشاعر يحدث لأنه فقد المكان الذى يشعر فيه بالتواصل
والأمان، فعودته من الغربة / المنفى لا تعنى تحقيق الأمان والراحة، فالمدينة
قد صارت وهماً وكابوساً وشبحاً لا يستطيع الشاعر عندئذ إلا أن يغادرها
حاملاً حقائبه.

طردية

عنوان هذه القصيدة يلفتنا إلى أن الشاعر يحاول أن يستعيد بعض موضوعات الشعر العربى القديم، ويكتب فيها من خلال رؤيته العصرية، فهو يستعيد الموضوع ولكنه يصوغه بأسلوبه ولغته وصوره.

ونرى بعض قصائد هذا الديوان تحمل بعداً لموضوعات فى الشعر العربى القديم لم يعد استخدامها شائعاً خاصة بعد أن صارت القصيدة نفساً شعرياً ورؤياً خاصة للشاعر إزاء العالم، وموقعاً من الشاعر يعبر فيه عن تجربته فى الحياة.

لكن أحمد حجازى يستعيد هذه الموضوعات لكى ييث فيها تلك الرؤيا، وبذلك يربط تجديده بالتراث، فهو يستلهم التراث العربى ليعيد تشكيله بأدواته الجديدة ورؤيته العميقة.

والقصيدة من بحر الرجز، وهو وزن كانت منه أكثر الطرديات القديمة، ونجد القافية هى الدال الساكنة، ونلاحظ وقعها الشديد مما يناسب موقف الصيد.

وحجازى منذ مطلع القصيدة يعطينا تشكيلاً للمكان والزمان - كما عودنا فى شعره - فهو أشبه بكاتب المسرح الذى يقدم لعمله برسم المساحات المكانية، ووضع حد لزمان الأحداث.

والقصيدة تبدو درامية فى تصوير موقف الصيد، ولدramيتها وقصرها ننقلها كلها هنا:

”هو الربيعُ كان،

واليومُ أحدُ

وليس فى المدينة التى خَلَتْ

وفاح عطرها سوى،
قلتُ أصادُ القطا
كان القطا يتبعنى من بلدٍ إلى بلدٍ
يحطُّ فى حلمى، ويشدو
فإذا قمت شرد
حملت قوسى،
وتوغلتُ بعيداً فى النهار المبتعدُ
أبحثُ عن طير القطا
حتى تشممتُ احتراق الوقتِ فى العشبِ،
ولاح لى بريقٍ يرتعدُ
كان القطا
ينحلُّ كاللؤلؤ فى السماء،
ثم يَنفَعِدُ
مقترباً،
مسترجعاً صورته من البدَدُ
مُسَاقِطاً،
كأنما على يدي
مرفرفاً على مسارب الحياة، كالزُّيدِ
صويتُ نحوه، نهارى كله،
ولم أصدُ

عدوتُ بين الماء والغيمة،

بين الحلم واليقظة،

مسلوبَ الرُّشدُ

ومُذُ خرجت من بلادى ... لم أعدُ⁽²⁷⁾.

الشاعر يردُّ هنا العزف على وتر المدينة / المنفى، التى خلت من سكانها، مما يشعرنا بعزلة الشاعر فيها.

واختيار الشاعر طائر القطا، اختيار ذو مغزى خاص، فطائر القطا هو الطائر الذى كان يشعر العربى الذى يعيش فى الصحراء بالاطمئنان عندما يراه؛ لأنه يدرك أنه قد اقترب من مواقع المياه.

وقلما كان العربى القديم يحرص على صيد القطا، أما حجازى فيحاول صيده فى حين أن طائر القطا يتبع الشاعر من بلد إلى بلد. وهنا المنطق المعكوس الذى ألفناه فى أسلوب حجازى فالطائر هو الذى يتبع الشاعر، وليس الشاعر هو الذى يتبع الطائر هنا.

وطائر القطا يظهر ثم يغيب، يراه الشاعر فى واقعه ثم يغيب فيراه فى حلمه، ثم يشرد، وتنتهى رحلة الصيد بعد أن صوب الشاعر نهاره كله لصيد هذا الطائر ألا يصطاد شيئاً، ثم يفاجئنا الشاعر بقوله (ومذ خرجت من بلادى لم أعد).

لعل الشاعر يقصد برحلة الصيد هنا تجربة الغربة المريرة، وأنه فى تلك البلاد التى وصفها بالمنفى كان يحاول أن يقتنص معيشته بطريقة أشبه بالصراع، وكان فى محاولة دائمة لصيد أحلام له لكن هذه الأحلام كانت تبتعد عنه، وكما أن الشاعر لم يستطع أن يصطاد طائر القطا رمز أحلامه فهو لم يرجع إلى بلاده منذ خرج منها.

الهوامش

(*) أحمد عبد المعطى حجازى ولد عام 1935 بمدينة تلا - محافظة المنوفية. حفظ القرآن الكريم، وتدرج فى مراحل التعليم حتى حصل على دبلوم دار المعلمين 1955، ثم حصل على ليسانس الاجتماع من جامعة السوربون الجديدة 1978 ودبلوم الدراسات المعمقة فى الأدب العربى 1979.

- عمل مدير تحرير مجلة صباح الخير ثم سافر إلى فرنسا لينضم إلى أسرة تحرير الأهرام، ويرأس تحرير مجلة "إبداع".

- عضو نقابة الصحفيين المصرية ولجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة، والمنظمة العربية لحقوق الإنسان.

- ويعد من رواد حركة التجديد فى الشعر العربى المعاصر ومن دواوينه الشعرية: مدينة بلا قلب 1959 - أوراس 1959 - لم يبق إلا الاعتراف 1965 - مرثية العمر الجميل 1975 - كائنات مملكة الليل 1978 - أشجار الأسمنت 1989.

- مؤلفاته: منها محمد وهؤلاء - إبراهيم ناجى - خليل مطران - حديث الثلاثاء - الشعر رفيقى - مدن الآخرين - عروبة مصر - أحفاد شوقى.

- حصل على جائزة كفافيس اليونانية المصرية 1989.

- ترجمت مختارات من قصائده إلى الفرنسية والإنجليزية والروسية والإسبانية والإيطالية والألمانية وغيرها.

انظر فى هذا: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين. جمع وترتيب: هيئة المعجم. حقوق النشر محفوظة لمؤسسة عبد العزيز سعود البابطين، ط2، 346/1.

(1) أحمد عبد المعطى حجازى: ديوان أشجار الأسمنت. القاهرة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط1، 1989م، ص32.

(2) د. محمد مصطفى هدارة: دراسات فى النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق. المركز الشهابى للطباعة والنشر، ص27.

(3) ديوان أشجار الأسمنت، ص14.

- (4) د. محمود الربيعي: الشاعر والمدينة. بحث منشور في مجلة عالم الفكر، سنة 1988م، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، ص132.
- (5) د. أحمد درويش: الصراع المحكم في "مرثية لاعب سيرك" لأحمد عبد المعطي حجازي. بحث منشور في مجلة فصول. أكتوبر 1986م، مارس 1987م، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، ص260.
- (6) ياروسلاف ستيتكيفتش: ما بعد القراءة الأولى الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي. بحث منشور في مجلة فصول، سنة 1984م، المجلد الرابع، العدد الرابع، ص90.
- (7) ديوان أشجار الأسمنت، ص18.
- (8) محمد بدوي: كائنات مملكة الليل. بحث منشور في مجلة فصول، يناير، فبراير، مارس 1983م، المجلد الثالث، العدد الثاني، ص341.
- (9) د. جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر المعاصر. بحث منشور في مجلة فصول، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984م، المجلد الرابع، العدد الرابع، ص44.
- (10) دراسات في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص27.
- (11) ديوان أشجار الأسمنت، ص22.
- (12) السابق، ص47.
- (13) صالح جاود الطعمة: الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة. بحث منشور في مجلة فصول. يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984م، المجلد الرابع، العدد الرابع، ص20.
- (14) ديوان أشجار الأسمنت، ص100.
- (15) أحمد عبد المعطي حجازي: ديوان مدينة بلا قلب. القاهرة، مطابع أخبار اليوم، 1989م، ص50 - 51.
- (16) السابق، ص21.
- (17) د. محمود الربيعي: الشاعر والمدينة. بحث منشور في مجلة عالم الفكر، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1988م، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، ص146.

- (18) د. يسرى العزب: قراءة فى قصيدة كائنات مملكة الليل لأحمد عبد المعطى حجازى.
بحث منشور فى مجلة إبداع، يناير 1984م، العدد الأول، ص36.
- (19) ديوان أشجار الأسمنت، ص37.
- (20) السابق، ص32.
- (21) د. عبد الله أحمد المهنا: الحداثة وبعض العناصر المحدثه فى القصيدة العربية المعاصرة.
بحث منشور فى مجلة عالم الفكر، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1988م، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، ص23.
- (22) أحمد عبد المعطى حجازى: القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة. بحث منشور فى مجلة إبداع، سبتمبر 1989، السنة الثالثة، العدد التاسع، ص8.
- (23) ديوان أشجار الأسمنت، ص33.
- (24) السابق، ص14.
- (25) ديوان مدينة بلا قلب، ص15.
- (26) ديوان أشجار الأسمنت، ص16.
- (27) السابق، ص50 - 52.

بنية المفارقة

في مسرحية حلم علاء الدين

لسمير عبد الباقي

لعل الظاهرة الأبرز فى مسرحية "حلم علاء الدين" لسمير عبد الباقي^(*) هى وجود المفارقة فيها؛ فتجدها فى العنوان والحدث والأشخاص والحكمة من المسرحية، ولا شك أن اشتغال المسرحية على بنية المفارقة فى كل هذه العناصر بها يعمل على وحدتها، وفى الوقت نفسه تُوظف هذه المفارقات بها لإشاعة التشويق فى متابعتها؛ وذلك حين نكتشف انقلاب الأمور عما كانت عليه، أو اختلافها عن المتوقع حدوثه من قبل القارئ أو المشاهد أو من قبل بعض شخصيات المسرحية.

كما أن بعض هذه المفارقات تشيع جواً من الفكاهة فى المسرحية، وسوف تتضح كل هذه الأمور مع تحليلنا للمفارقة فى كل عناصر المسرحية.

وكمدخل لهذه الدراسة أذكر بعض تعريفات المفارقة، خاصة تلك التى وظفناها فى هذه الدراسة.

(*) ولد سمير عبد الباقي فى قرية ميت سلسيل بالدقهلية، سنة 1935م، ودرس فى كلية الزراعة بعين شمس، والمعهد العالى للفنون المسرحية. وهو شاعر شعبي له العديد من الدواوين، إلى جانب أنه كتب العديد من المسرحيات، أكثرها كتبها للأطفال، وله أيضاً روايات وقصص أكثرها موجه للأطفال. وقد ترجم الكثير من أعماله إلى لغات عديدة. وأكثر مسرحياته للأطفال عرضت على مسارح الأطفال فى مصر، وفى مسرح العرائس بالقاهرة.

وقد نشرت مسرحياته للطفل فى مجلد واحد بعنوان: دفاتر ابن عبد الباقي. الدفتر الخامس. مسرحيات الأطفال والعرائس. عشرون مسرحية ومسرحية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 2004م، ومن أشهر مسرحياته للأطفال مسرحية "أحلام السقا" التى قدمها مسرح القاهرة للعرائس عام 1966م، ومسرحية "حكاية الشاطر قرن الفول" ومسرحية "حلم علاء الدين". انظر فى هذا: محمود قاسم: موسوعة كتاب الأطفال فى العالم العربى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007م، ص244-245.

تعريف المفارقة

المفارقة ليست بالظاهرة البسيطة؛ ومن ثم يصعب تقديم تعريف بسيط لها⁽¹⁾، ومن تعريفات المفارقة أن تقول شيئاً وتقصد العكس⁽²⁾؛ وهى تظهر في التناقضات⁽³⁾، وغالباً ما تنتج عن التناظر أو انعدام التجانس⁽⁴⁾.

وأيضاً من تعريفات المفارقة أنها تعنى مجاورة وجهات نظر مختلفة أو متعارضة⁽⁵⁾، ويعرّف الدكتور إبراهيم حمادة المفارقة بقوله: "المفارقة وسيلة لفظية، أو فعلية يعبر بها الكاتب عن معنى آخر مناقض للمعنى الظاهر كما تفهمه بعض الشخصيات. ومن هنا قد يتشابك المدلول مع مدلول التورية في علم البديع العربي، ولكنهما لا يتطابقان"⁽⁶⁾، ويرى الدكتور صلاح فضل أن المفارقة تتفق مع المجاز في أنها تقول شيئاً وتقصد شيئاً آخر⁽⁷⁾.

والمفارقة الدرامية هي "موقف في مسرحية يشترك فيه المؤلف مع جمهوره، في معرفة ما تجهله شخصية ما من حقيقة، ومن ثم تتصرف بطريقة لا تتفق تماماً مع الظروف القائمة، أو تتوقع من القدر عكس ما

(1) د. سى. ميويك: المفارقة. بحث مترجم في كتاب: المصطلح النقدي. ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1993م، 19/4.

(2) المرجع السابق، 18/4.

(3) المرجع السابق، 52/4.

(4) د. زكريا إبراهيم: سيكلوجية الفكاهة والضحك. القاهرة، مكتبة مصر، دت، ص161.

(5) د. سى. ميويك: المفارقة. بحث مترجم في كتاب: المصطلح النقدي، 38/4.

(6) د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. القاهرة، دار المعارف، 1985م، ص248.

(7) د. صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية. القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، يناير 1995م، ص34.

يخبئه في طياته، أو تقول شيئاً تتوقع منه أن تكون فيه النتيجة الحقيقية، ولكن يحدث أن تأتي النتيجة عكسية تماماً.

وعلى أية حال، فإن المفارقة الدرامية ببساطة - هي ما يعرفه المتفرج من حقائق لا تعرفها بعض الشخصيات المائلة فوق خشبة المسرح. وكما تقع المفارقة - بأنواعها - في المأساة، تقع أيضاً في الملهاة⁽¹⁾.

ويرى الدكتور عبد العزيز حمودة أن المفارقة نوعان: نوع لفظي، وهو يحدث "عندما تتكاتف مجموعة من الظروف لتحمل بعض الكلمات أو الجمل معنى أكثر مما يقصده قائلها. قد تحدث مثلاً حينما يتحدث شخص على المسرح بشيء يعنى شيئاً آخر تماماً لشخص آخر على المسرح لأنه يعرف أشياء لا يعلم بها الأول. وقد تحدث أيضاً عندما يتحدث شخصية أو أكثر بأشياء تعنى أكثر مما يقصده قائلها بالنسبة للمتفرجين الذين يعرفون شيئاً لا تعلمه الشخصية أو الشخصيات التي تنطق بهذه الكلمات"⁽²⁾، والنوع الآخر يكمن في الحدث ذاته، وفي مراحل تطوره⁽³⁾.

والأدب الجيد بصفة عامة يجب أن يتصف بالمفارقة⁽⁴⁾، وهي من أبرز الوسائل الفنية التي يستخدمها كتاب المسرح، إن لم تكن أبرزها جميعاً في الواقع، بل إن بعض النقاد مثل "ستيان" في كتابه "عناصر الدراما" يذهب إلى القول بأن الأثر الكلي للعمل المسرحي كله هو المحصلة الناتجة عن تجمع عدد من المفارقات الدرامية⁽⁵⁾.

(1) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص248-249.

(2) د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي. مكتبة الأنجلو المصرية، 1982م، ص95-96.

(3) المرجع السابق، ص95.

(4) د. سى. ميويك: المفارقة وصفاتها. بحث مترجم في كتاب: موسوعة المصطلح النقدي، 124/4.

(5) البناء الدرامي، ص95.

والمفارقة لجمعها بين التناقضات تعد أداة فنية تشعر القارئ بالتوتر الدرامى في نسيج العمل الفنى⁽¹⁾؛ مما ينعكس بالإيجاب على استمتاعه في متابعة هذا العمل الفنى المشحون بالمفارقات.

وفى هذه الدراسة أوظف المفارقة ببعض هذه المعانى المختلفة لها، خاصة تلك المعانى التى تعنى التناقض، وحدوث غير المتوقع أو المنتظر.

المفارقة في عنوان المسرحية

عنوان المسرحية هو "حلم علاء الدين"، وكلمة الحلم يمكن أن يفهم منها معنيان، المعنى الأول هو المنام أى ما يراه النائم في نومه، وقد يكون ساراً، أما الكابوس فهو ما يراه النائم في نومه ويكون مزعجاً⁽²⁾. والمعنى الآخر للحلم أن يكون المقصود به التطلع والتشرف للمستقبل من خلال ما يتصوره الشخص في أحلام اليقظة.

(1) د. فاطمة موسى: نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 1999م، ص65.

(2) جاء في لسان العرب: "الحلم والحلم: الرؤيا، والجمع أحلام. يقال: حلم يحلم إذا رأى في المنام. انظر: ابن منظور: لسان العرب. تحقيق: عبد الله على الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلى. القاهرة، دار المعارف، مادة "حلم"، 979/2.

وجاء في لسان العرب أيضاً: "وفى الحديث: الرؤيا من الله والحلم من الشيطان، والرؤيا والحلم عبارة عما يراه النائم في نومه من الأشياء، ولكن غلبت الرؤيا على ما يراه من الخير والشيء الحسن، وغلب الحلم على ما يراه من الشر والقيبح، ومنه قوله تعالى: ﴿أَصْنَعْتُ أَخْلَامَ﴾، ويستعمل كل واحد منهما موضع الآخر. انظر: مادة "حلم" 979/2.

وجاء عن الكابوس في تاج العروس: أنه ما يقع على الإنسان النائم في الليل ولا يقدر معه أن يتحرك، وقال بعض اللغويين: ولا أحسبه عربياً.

انظر: الزبيدي: شرح القاموس المسمى تاج العروس من جواهر القاموس. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع "مادة كبس"، 229/4 - 230.

وفى هذه المسرحية نجد "علاء الدين" بطل المسرحية قد مرَّ في المسرحية بهذين المعنيين للحلم، فهو قد نام خلال أحداثها ورأى حلمًا، ولكن الحلم ينقلب إلى كابوس مزعج حين يقبض على علاء الدين، ويكاد يشنق فيه لولا أنه استيقظ من نومه حين عطس الصعلوك بصوت عالٍ⁽¹⁾.

والمفارقة هنا واضحة، فالحلم انقلب كابوسًا.

أما المعنى الآخر للحلم وهو التطلع والتشرف للمستقبل من خلال أحلام اليقظة، فقد مارسه علاء الدين في الفصل الأول من المسرحية، وكان علاء الدين كثير التطلع لتحقيق أحلامه بأن يرى الساحر - شأن علاء الدين في قصة علاء الدين والمصباح السحري - الذى يوصله للمغارة، وفيها يجد الكنوز التى تحقق له الثراء بدلاً من مهنة النجارة التى يعمل بها، ولا يحبها⁽²⁾.

ولكن أحلام اليقظة عنده لم تتحقق في نهاية المسرحية؛ بل اكتشف علاء الدين بعد أن مرَّ بتجربة الحلم/ الكابوس في نومه أن تطلعاته لن تتحقق بالكسل والتواكل والانتظار لساحر لن يأتى؛ ولذا عاد لواقعه، ورضى بحياته البسيطة في العودة للعمل بالنجارة⁽³⁾.

والمفارقة هنا في أن حلم اليقظة لم يتحقق مع نهاية المسرحية، بل انقلب عليه البطل، ورفضه وعاد لواقعه الذى كان يعيشه من قبل.

(1) سمير عبد الباقي: دفاتر ابن عبد الباقي. الدفتر الخامس. مسرحيات الأطفال والعرائس. عشرون مسرحية ومسرحية. مسرحية حلم علاء الدين. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004م، ص287- 288.

(2) المصدر السابق، ص258- 259.

(3) المصدر السابق، ص288- 289.

المفارقة في الحدث

الحدث في المسرحية يتناص⁽¹⁾ مع قصة علاء الدين والمصباح السحري⁽²⁾، ولكنه تناص مخالفة؛ لأن الحدث في المسرحية ينقلب - مع

(1) من الثابت أن "جوليا كريستيفا" هي صاحبة السبق في صك مصطلح التناص INTERTEXTUALITY، ولم تكتف بالحديث عنه نظرياً، ولكنها طبقت في دراسات تطبيقية مثل دراستها ثورة اللغة الشعرية. وقد عرفت التناص بأنه التفاعل النصي في نص بعينه، وكل نص - عندها - يتشكل من بنيات فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لتصوص أخرى، والنص بهذا عندها فضاءات تتقاطع فيه نصوص عديدة. انظر في هذا: د. أحمد عوين: اتجاهات الشعر العربي الحديث والمعاصر الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية، ط1، 2010م، ص83.

وهناك تعريفات أخرى للتناص، تقترب في محتواها من تعريف جوليا كريستيفا له مثل تعريف جيرار جينت له، فهو يعنى به "تلك العلاقة التي تقوم بين نص وآخر يحضران معاً عن طريق: أ - الاستشهاد: وهو أن يورد الكاتب اقتباساً من نص آخر ويحيل إليه واضعاً إياه بين علامتي تنصيص.

ب- السرقة: وهو اقتباس غير معلن لكنه حرفي.

ج- التلميح أو الإيحاء: وهو يأتي على شكل قول يفترض فهم معناه الكامل إدراك علاقة بينه وبين نص آخر تحيل عليه بالضرورة انشاءً من انشاءات النص العديدة وإلا يصعب فهمه". انظر: فاطمة قنديل: التناص في شعر السبعينات. الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1999م، ص93-94.

(2) لا توجد قصة علاء الدين والمصباح السحري في طبعة بولاق لكتاب ألف ليلة وليلة وهي من أقدم الطبعات العربية لهذا الكتاب حيث طبعت سنة 1251هـ. وأخذت منها معظم الطبعات اللاحقة عليها؛ ولذا لا نكاد نرى هذه القصة في الطبعات العربية لألف ليلة وليلة. وقد أضاف أنطوان جالان هذه القصة وقصصاً أخرى لألف ليلة وليلة في ترجمته الفرنسية لها، معتمداً على مخطوطة تحتوي أجزاء أخرى من ألف ليلة وليلة أعطاها له راهب مسيحي من حلب يسمى حنا. وقد ضاعت هذه المخطوطة، ولكن ظهر مخطوطان لحكاية علاء الدين، وقد نشرها زوتنبرج (ZOTENBERG).

انظر في هذا: أويسترب (J.OESTRUP) مادة ألف ليلة وليلة. بدائرة المعارف الإسلامية. إعداد وتحرير: إبراهيم خورشيد، وأحمد الشنتاوي، ود. عبد الحميد يونس. طبعة كتاب الشعب، 1974، وانظر أيضاً بدائرة المعارف الإسلامية: مادة ألف ليلة وليلة التي كتبها ماكدونالد (D.B. MACDONALD) 198/4، ود. سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة. الهيئة المصرية العامة = للكتاب، مكتبة الأسرة، 1997م، ص20، ود. أحمد درويش: الأدب المقارن النظرية والتطبيق. القاهرة، دار الفكر الحديث للطباعة والنشر، ط4، 1417هـ/ 1997م، ص155.

ويرجع بعض الباحثين أن تكون قصة علاء الدين والمصباح السحري دخيلة على قصص ألف ليلة وليلة؛ لأنها لا توجد في المخطوطات القديمة لكتاب ألف ليلة وليلة. انظر في هذا: =

تتابع المواقف بها - على قصة علاء الدين والمصباح السحري، فعلاء الدين -الذى يتشابه اسمه مع علاء الدين في قصة علاء الدين والمصباح السحري- يعيش أحلام يقظة تصوّر له أنه سوف يأتيه الساحر الذى يذهب به للمغارة، فيكتشف الكنوز، ويتزوج من بدر البدر، ويعيش حياة هنيئة رغدة.

"علاء الدين: مضى نهار ونهار ونهار

وأنا هنا في الانتظار

ياا أيها الساحر أقبل

مرّ نهار آخر .. فمجلّ

قد ملنى الجدار .. والجدار والجدار

وملنى التحديق في السحاب والغبار

متى تجئ كى تدق بابى

د. أحمد كمال زكى: عن ألف ليلة وليلة. بحث منشور في مجلة فصول. عدد بعنوان: ألف ليلة وليلة ج1. شتاء 1994م، المجلد الثاني عشر، العدد الرابع، ص15، 28. وقد تعذر على الرجوع لمخطوطتي قصة علاء الدين والمصباح السحري السابق ذكرهما ونشر زوتبرج لها؛ ولكنني رجعت لقصة علاء الدين والمصباح السحري في نسخة أنطوان جالان الفرنسية لألف ليلة وليلة، وبها هذه القصة، ورجعت أيضاً لطبعة أخرى إنجليزية فيها مختارات من قصص ألف ليلة وليلة وبها هذه القصة، وذلك عند مقارنة ما جاء في مسرحية حلم علاء الدين بقصة علاء الدين والمصباح السحري.

أما نسخة أنطوان جالان التي رجعت إليها فهي:

LES MILLE ET UNE NUITS TRADUCTION D'ANTOINE GALLAND.
INTRODUCTION PAR JEAN GAULMIER. GARNIER - FLAMMRION,
PARIS 1965.

وقصة علاء الدين موجودة في الجزء الثالث من هذه الطبعة في الصفحات 67- 178.

أما الطبعة الإنجليزية التي رجعت إليها، وفيها مختارات من قصص ألف ليلة وليلة وبها

قصة علاء الدين والمصباح السحري فهي:

TALES FROM THE ARABIAN NIGHTS. ORIENT LONG MAN.
BOMBAY. CALCUTTA MADRAS. NEW DELHI, PP.72- 80.

يا أيها الساحر لا تطل عذابى
في يدى كتابى .. نبض قلبى وشبابى
أعيش من سنين أنتظر الصباح ..
أنا علاء الدين .. فلتكن بداية ..
فقد مللت كل شيء
البيع والتجارة وصناعة التجارة
فتعال كى تأخذنى للكنز والمفارة
كى آخذ المصباح .. وأبدأ الحكاية" (1).

ولكن أحداث المسرحية تتقلب على هذه الأحلام المستوحاة من قصة علاء الدين والمصباح السحري، فلا يأتى لعلاء الدين الساحر كما كان يتوقع ويأمل، وإنما جاءه صعلوك متسول، ولم يخرج من المصباح - أو المحبرة - في نومه جنى صاحب قدرات هائلة تحقق له أحلامه، بل خرج له منه جنى قَزَم عاجز يحتاج إلى من يعوله.

"علاء: ... يا للمصيبة ... أنتظر كل هذه السنين وأنا في حلم كاذب ... هل عندما تتحقق المعجزة ونجد المصباح ... الذى عشت في انتظاره لكى يحقق لى خادمه أمنياتى ... ورغباتى ... يكون نصيبى عفريت على المعاش ... عفريت مع وقف العفرتة ... جن منزلى ... جائع ... الساحر يصبح صعلوكاً ... متشرداً والجن كتكوتاً متسولاً" (2).

(1) دفاتر ابن عبد الباقي. مسرحيات الأطفال والعرائس. عشرون مسرحية ومسرحية. مسرحية حلم علاء الدين، ص258- 259.

(2) المصدر السابق، ص272- 273.

وقد عبّر عن هذه المفارقة في تغير الأحداث في المسرحية وانقلابها أننا نجد الفصل الأول منها والذي فيه يتطلع علاء الدين لتحقيق أحلام يقظته، ويعيشها مع نفسه، من خلال المنولوجات التي يحدث فيها نفسه⁽¹⁾، ومن خلال حواراته مع أمه والصعلوك - فيه بطء في الحركة، بسبب هذه المنولوجات الطويلة - من قبل علاء الدين - التي فيها يذكر تطلعاته وأحلامه بلقاء الساحر وكذلك بسبب كثرة تردده هذه الأحلام والتطلعات مع أمه والصعلوك بشكل لافت، ولعله - أي الفصل الأول - فيه قدر من الملل أيضاً، ولكنه على كل حال يعكس حالة الانتظار التي يعيشها علاء الدين لقدم الساحر وحصوله على المصباح الذي يخرج له منه جنى يحقق له الثراء دون كد أو عمل.

"علاء: يا أمي أنا علاء الدين وسأصبح أغنى أغنياء هذه المدينة .. بل وأغنى من في الدنيا .. هوب .. تأتي لي جواهر البحار .. هوب .. أملك بساتين الأرض .. وهوب كل ..

الأم: هوب .. وأنت جالس على الجدار ليل نهار تحدّق في الأفق وتستشق الغبار .. يا بني لقد كبرت الآن .. تحمل المسؤولية.

علاء: فعلاً أنا كبرت وبلغت السن المناسبة ..

الأم: المناسبة؟ .. السن المناسبة لتجلس عند الباب طول اليوم تنتظر .. الزوجة المناسبة! ..

علاء: يا أمي السن المناسبة لكي تحدث المعجزة ..

الأم: أية معجزة .. هل ستضرب الجدار فتسقط منه الجواهر ..

أم ستضرب الأرض لتزرع بطيخاً؟

علاء: السن المناسبة لأضرب الأرض فتفتح الكنز وأخرج المصباح..

(1) المصدر السابق، ص258 - 259.

الأم: أى مصباح؟

علاء: المصباح السحري ..

الأم: يا سلام ..

علاء: المصباح المكتوب عليه اسمى منذ الأزل .. قدر ومكتوب ..

الأم: ما كتب على إلا الشقاء بك ويتخاريفك ..

علاء: يا أمى ليست تخاريف .. إنها حقيقة المصباح السحري موجود

بمكان ما .. وهو مصباح يخدمه عفريت من الجن الخير ..

أولاد الحلال ... ومكتوب ألا يخرجهم من المغارة إلا أنا علاء

الدين بن على المنصور .. وعندما سأحصل عليه لن أعطيه

للساحر طبعاً.

الأم: أى ساحر؟

علاء: الساحر الذى أقف فى انتظاره هنا (يغنى يا أيها الساحر أقبل)

.. والذى سيأتى إلى هنا مدعياً أنه عمى .. وسأطاولعه ..

وأذهب معه ليفتح الكنز على اسمى .. وعندما سيقول ناوتنى

المصباح .. سأقول له .. لا .. أخرجنى من هنا أولاً .. لا .. هات

المصباح .. لا .. أخرجنى أولاً .. وسيرفض طبعاً .. ظناً منه أننى

لا أعرف السر .. ويتركنى فى المغارة لأموت من الجوع

والخوف ..⁽¹⁾.

ويعيد علاء الدين على أمه أطرافاً من هذه الحكاية التى حدثت فى

قصة علاء الدين والمصباح السحري، وينتظر حدوثها معه هو أيضاً، وخلال

ذلك يكرّر كلاماً قاله من قبل⁽²⁾.

(1) المصدر السابق، ص 259- 261.

(2) المصدر السابق، ص 263- 264.

وحين مجيء الصعلوك بدلاً من الساحر، يكرر علاء الدين على مسامعه أحلامه في أنه صاحب المصباح الذي لا بد أن يجده⁽¹⁾.

ومرة أخرى يكرر علاء الدين تفاصيل حلمه بانتظار الساحر، وحصوله على المصباح الذي يخرج له منه جنى يحقق له الثراء، وذلك من خلال مونولوج يتحدث فيه إلى نفسه بعد أن صُرم بأن الساحر الذي ينتظره قد جاء بدلاً منه صعلوك متسول.

"علاء: معقول .. أكون هو .. هذا؟ .. لا .. كيف؟ المفروض أن يحضر الساحر ومعه هدايا لي ولأمي .. ملابس وجواهر .. ويدعي كذباً أنه عمي وأنه لم يعرف بموت أبي .. وسيبكي وينوح عليه .. (آه .. يا أخى العزيز .. لم تركتني وحيداً وتركت وحيدك .. ليعانى شرور هذه الحياة .. آه .. لا ..) ثم يريت على كتفى في عطف زائف .. ويقول (يا بنى .. أنا مثل والدك .. وكل أموالى ملك لك ولكن .. تعال معي .. لتتعلم تجارتى وترث أموالى) .. فأذهب معه لاكتشاف الكنز .. ولكن .. كيف يأتى على صورة صعلوك لا يملك إلا هذه النفائات .. وكيف يحضر المصباح معه؟ .. إنه لا يشبه المصباح جداً .. ولكنه مصباح؟ .. أنا لا أفهم .. فهذا مصباح تافه مثل كل هذه الأشياء .. ها .. ولكن أتكون هذه هى الخدعة .. أخشى أن يكون ذلك هو كذلك"⁽²⁾.

في حين أن علاء الدين بعد أن اكتشف أن أحلام اليقظة هذه لن تحدث - بعد أن مرّ بتجربة الحلم/ الكابوس - فإن حواراته صارت قصيرة، وغير

(1) المصدر السابق، ص 266 - 267.

(2) المصدر السابق، ص 269 - 270.

مكررة، ولم نعد نر فيها تلك المنولوجات الطويلة التى تحمل الانتظار وتشيع
قدرًا من الملل.

علاء: آه .. لو حُكيت لك ما حدث لن تصدقينى .. ولكن لن
أجادلك .. كل ما أرجوه .. أن تجمعى أدواتى .. فسأخرج مع
الصباح إلى العمل ..

الأم: (تزغرد) افرحى يا أم علاء .. والمصباح؟ ..

علاء: أى مصباح؟

الأم: المصباح السحرى ..

الصعلوك: يا سلااام ..

علاء: يداى هما مصباحى يا أم علاء ..

أنا الذى علم الجن النجارة .. تعلمت درسًا لن أنساه .. علمته
أسرار فنى فصنع لى مشنقة ..

الأم: أى مشنقة وأى جنى ..

هل ستعود لحديث الجن والمصاييح والسحرة ..

علاء: لا .. لن أعود أبدًا⁽¹⁾.

ومن هنا فالمفارقة في الحدث بالمرحلية انعكست على حركتها
وإيقاعها، فحين كان علاء الدين يحلم أحلامًا غير معقولة كانت
الحركة بطيئة نوعًا ما بها، وحين انصرف من حلمه - غير المعقول -
أخذت الحركة تتسارع في المسرحية وتتدفق بها.

وكان مناسبًا جدًا أن تنتهى المسرحية بالموقف السابق الذى يقر
فيه علاء الدين بأنه تاب عن أحلامه غير المعقولة، وأنه لم يعد ينتظر
ساحرًا ليحقق له أحلامه السابقة، بل سيعود لعمله القديم في النجارة

(1) المصدر السابق، ص 288- 289.

ليكفل نفسه وأمه. نعم كان ذلك مناسباً، ولكن المؤلف أضاف موقفاً بعده لم تكن المسرحية بحاجة إليه؛ لأنها - قبله - وصلت لذروتها، وكان من الأفضل ختامها عند ذلك.

وفى هذا الموقف - الزائد على النهاية بالمسرحية - نرى شخصاً يدق على الباب؛ فيظن علاء الدين أن الطارق هو الساحر الحقيقي الذى ينتظره، وبذلك يعود علاء الدين لأحلامه مرة أخرى؛ وكأن المسرحية ستبدأ من جديد، ولكنه يكتشف أن الداخل امرأة عجوز تطلب مساعدته، فيفيق من حلمه سريعاً، ويعود لواقعه.

"(دق على الباب)

الأم: من؟ ترى أياكون الساحر؟

علاء: تانى ..؟

الصعلوك: ها تشوم

(دقات أخرى)

علاء: لا بد .. أنه الساحر .. قد جاء هذه المرة بطريقة صحيحة ..

الأم: أى ساحر؟ ..

علاء: ساحر المصباح

الصعلوك: أى مصباح

علاء: المصباح السحري

الصعلوك: تقصد المحيرة؟ .. ألن تتعلم ..؟

الأم: فلنسنَ ما جرى .. خذ يا ولدى .. (تناوله أدوات العمل) .. يداك

هما الساحر والساحرة.

(تذهب لتفتح الباب .. تدخل امرأة عجوز ..)

الصعلوك: لا ساحر هناك ..

وإنما جاءت ساحرة

المجـوـذ: بماذا تهرف يا صعلوك .. ألم يؤدبك أبوك .. خذ يا علاء .. هذه
فؤوس أولادى .. أصلحها بسرعة .. أصلحك الله وأصلح حالك
.. عليهم أن يخرجوا الآن إلى العمل ..
علاء: من عيني يا أمى⁽¹⁾.

وبالطبع هذا الموقف - كما قلنا من قبل - دخیل على المسرحية، كان
الأولى عدم ذكره، وينصح عند إخراج المسرحية بحذفه.

المفارقة في الشخصيات

أولاً: علاء الدين

علاء الدين هو بطل المسرحية، وتتداخل لديه الأزمنة حتى إنه قد
اندمج مع حكاية علاء الدين والمصباح السحري⁽²⁾، وصار يعتقد أنه
سيأتيه الساحر، وسيحصل على المصباح الذى يخرج له منه جنى يحقق له
أحلامه.

ولكن المفارقة تحدث حين يفیق من اندماجه بعد الحلم/
الكابوس الذى رآه، وكاد يشنق فيه، عند ذلك يعود لواقعه ولحياته
العادية.

والمفارقة في شخصية علاء الدين بالتناص مع قصة علاء الدين
والمصباح السحري أن علاء الدين بالمسرحية هو الذى يعول الجنى الذى خرج

(1) المصدر السابق، ص289.

(2) د. طارق الحصرى: استلهام التراث في مسرح الطفل. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة
والنشر، ط1، 2007م، ص163.

له من المحبرة، وهو الذى يعلمه التجارة، في حين أن الجنى في قصة علاء الدين والمصباح السحري كان يحقق لعلاء الدين كل رغباته ومطالبه، ولم يفعل له علاء الدين شيئاً سوى أنه أخرج من المصباح دون قصد منه.

وقد وضحت المسرحية حالة علاء الدين في قصة علاء الدين والمصباح السحري من خلال تقمص علاء الدين بالمسرحية له وهو ينتظر خروج الجنى من المصباح الذى سيجده ليحقق له أحلامه⁽¹⁾، ثم حدوث المفارقة حين ظهر له جنى - في حلمه -، وهو ليس إلا قزماً ضعيفاً يطلب من علاء الدين أن يطعمه ويعلمه التجارة⁽²⁾.

وتبدو المفارقة واضحة في شخصية علاء الدين بالمسرحية في أنه تحول من الكسل الذى كان عليه طوال أحداثها حتى قرب نهايتها - إلى الرغبة في العمل والنشاط في ختامها، حين اكتشف أن أحلامه لا سند لها من الواقع، وقد تتقلب كابوساً عليه لو استمر في انتظار تحقيقها.

وقد استشرفت أم علاء الدين - في الفصل الأول بالمسرحية - لابنها تلك النهاية المأساوية له - بتحويله إلى صعلوك كهذا الصعلوك الذى جاءهم - إن لم يتوقف عن أحلامه غير المعقولة التى ينتظر تحقيقها:

"الأم: ... لا أريد في النهاية أن أراك صعلوكاً مثله تجمع النفايات...
وتسير في الطرقات تحمل كنزاً لا يساوى شيئاً.. هذا الغريب..
لا بد أنه كان مثلك يحلم بساحر لن يأتى .. وبمصباح ليس له وجود"⁽³⁾.

(1) دفاتر ابن عبد الباقي. مسرحيات الأطفال والعرائس. حلم علاء الدين، ص 261 - 262.

(2) المصدر السابق، ص 271 - 273.

(3) المصدر السابق، ص 269.

ولهذا من المحتمل جداً أن الصعلوك - الذى طرق الباب على علاء الدين وأمه ودخل عليهما متسولاً - كان فى شبابه كعلاء الدين لا يفعل شيئاً سوى أحلام اليقظة التى تصور له أن الثراء سيأتيه بقدرة ساحر أو جنى دون كد أو عمل منه.

وتكون المفارقة هنا فى أن علاء الدين يتمرد على هذا الوضع - بأن يكون فى المستقبل كالصعلوك الوافد عليه وعلى أمه - حين يترك أحلام اليقظة بانتظار الساحر والجنى والثراء، ويواجه الحياة بالعمل والكفاح.

شخصية الساحر

نموذج الساحر فى قصص ألف ليلة وليلة - وكما هو فى قصة علاء الدين والمصباح السحري - يكون شريراً يفرق بين المحبين - أزواجاً وغير أزواج - ويعمل على استغلال "المرصودين" للكنوز من الشباب أو الفلمان لفتح كنز أو للحصول على إكسير يحول المعادن إلى ذهب، ولكنه - دائماً - يلقي الجزاء الذى يليق بعمله الشرير⁽¹⁾.

وفى مسرحية "حلم علاء الدين" ينتظر علاء الدين ساحراً كالذى كان فى قصة علاء الدين والمصباح السحري، ويحلم بأنه سينتصر على شره، وسيفوز بالمصباح السحري الذى يحقق له الجنى الذى به كل أحلامه:

"علاء: يا أمى ليست تخاريف .. إنها حقيقة المصباح السحري موجود بمكان ما .. وهو مصباح يخدمه عفريت من الجن الخير .. أولاد الحلال .. ومكتوب ألا يخرجهم من المغارة إلا أنا علاء الدين بن على المنصور .. وعندما سأحصل عليه لن أعطيه للساحر طبعاً ..

(1) د. عصام بهى: الشخصية الشريرة فى الأدب المسرحى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م،

الأم: أى ساحر؟

علاء: الساحر الذى أقف فى انتظاره هنا .. (يقنى يا أيها الساحر أقبل) .. والذى سيأتى إلى هنا مدعياً أنه عمى .. وسأطاولعه .. وأذهب معه ليفتح الكنز على اسمى .. وعندما سيقول ناولنى المصباح .. سأقول له .. لا .. أخرجنى من هنا أولاً .. لا .. هات المصباح .. لا .. أخرجنى أولاً .. وسيرفض طبعاً .. ظناً منه أننى لا أعرف السر .. ويتركنى فى المغارة لأموت من الجوع والخوف .." (1).

وتكون المفارقة فى المسرحية أن الذى يأتى علاء الدين فى اللحظة التى ينتظر فيها قدوم الساحر إليه - لأنه بلغ على حد قوله السن القانونية لظهوره له⁽²⁾ - هو صعلوك متسول جاء ليسأل، وليس ساحراً جاء ليعطى ويمنح ولو خداعاً.

"على الباب يقف متشرد صعلوك يمسك عصا وحول رقبتة تتدلى أشياء كثيرة تافهة معدنية وخشبية ونفايات تبدو كتحف قديمة .. يحمل خرجاً ولكنه شديد الحيوية).

الصعلوك: أعطونى مما أعطاكم الله .. فالغريب ليس له قريب .. والجائع ليس له شافع .. ولقمة زائدة .. تصبح لها ألف فائدة .. لأنها عليكم عائدة .. ويا حبذا لو كانت هناك مائدة .. هه .. ما لهم يحملقون .. هكذا؟ ..

(علاء يقف وقد خاب أمله ينقلب إلى الغضب)

ألا يدق بابكم شحاذ؟

(1) دقاتر ابن عبد الباقي. مسرحيات الأطفال والعرائس. مسرحية حلم علاء الدين، ص260- 261.

(2) المصدر السابق، ص260.

الأم: (ضاحكة) كنا نتنظر من يعطينا .. لا من يسألنا.. ادخل أيها الرجل الطيب .. تفضل .. (تمنع علاء من إغلاق الباب في وجهه مؤنبه) إن من يطرد إنساناً طيباً عن بابه.. يا طول عذابه ..

علاء: ولكنه خيب أملى .. ليس هو الساحر الذي أنتظر ..

الصعلوك: لا تنتظر .. انظر ولا تنتظر .. من تنتظره لن يأتي .. ومن لا تنتظره يأتي ..

الأم: تتكلم بالحكمة يا غريب .." (1).

ويتشابه هذا الصعلوك مع الساحر والكاهن في كونه ينطق عبارات مسجوعة، يفيض منها قدر من الغموض؛ ولذلك يظن علاء الدين - أو بالأحرى يوهم نفسه - أن هذا الصعلوك هو الساحر، ولكنه جاء متكرراً هكذا زيادة في خداعه.

"علاء: (مفكراً) .. هذا الرجل يتكلم كلاماً عجيباً .. له معانٍ .. أياكون هو الساحر جاء متخفياً .. قد يكون قد عرف أنني أعرف أنه سيخدعني .. فغير خطته ليخدعني هو .. ها .. سأحاول كشف سره .. ومعرفة أمره .. أهلاً أهلاً يا عمى .. هل .. أنت؟

الصعلوك: (مقاطعاً) بدأ يسأل .. من يسأل سيتعب .. السؤال صعب والإجابة أصعب" (2).

ويؤكد الصعلوك لعلاء الدين أنه مجرد متسول، وليس ساحراً على الإطلاق، ومع ذلك يظل علاء الدين متشككاً في أمره.

(1) المصدر السابق، ص264 - 265.

(2) المصدر السابق، ص265 - 266.

"علاء: قل لها .. قل لها .. يا عم عنى .. قل إنتى سوف أجد المصباح ..

وقل لها إنك الساحر الذى سىأخذنى لاكتشاف الكنز ..

الصعلوك: ساحر؟ أى ساحر .. أنا لا أعرف هذه الأمور ارحمنى ..

أنا رجل مسكين .. لا أفهم فى الطور ولا فى الطحين ..

علاء: ومن أين عرفت حكايتى؟ ..

الصعلوك: أى حكاية؟

علاء: حكاية المصباح.

الصعلوك: أى مصباح؟

علاء: المصباح السحرى .. حكايتى أنا والمصباح السحرى ..

الصعلوك: يا سلاام .. أى طفل عربى .. من المحيط للخليج يعرف

حكاية (علاء الدين والمصباح السحرى)⁽¹⁾.

وتكون المفارقة الصادمة لعلاء الدين حين يقارن بين الساحر الذى

كان ينتظره كما كان فى قصة علاء الدين والمصباح السحرى، وبين

الصعلوك الذى جاء إليه:

"علاء: معقول؟ .. أيقون هو .. هذا؟ .. لا .. كيف؟ المفروض أن

يحضر الساحر ومعه هدايا لى ولأمى .. ملابس وجواهر ..

ويدعى كذباً أنه عمى وأنه لم يعرف بموت أبى .. وسيبكى

وينوح عليه.. (آه .. يا أخى العزيز.. لم تركتتى وحيداً وتركت

وحيدك .. ليعانى شرور هذه الحياة.. آه.. لا..) ثم يريت على

كتفى فى عطف زائف .. ويقول (يا بنى .. أنا مثل والدك ..

وكل أموالى ملك لك ولكن .. تعالْ معى .. لتتعلم تجارتى

وترث أموالى) .. فأذهب معه لاكتشاف الكنز .. ولكن ..

(1) المصدر السابق، ص266.

كيف يأتى على صورة صعلوك لا يملك إلا هذه التفانيات" (1).

ومع ذلك فإن علاء الدين يستمر في خداع نفسه بأن هذا الصعلوك هو الساحر الذى ينتظره، ولكنه جاء بهذه الهيئة ليخدعه، وحتى لا يكشف أمره له مرة واحدة (2)؛ ومن ثم يظن أن المحبرة التى هى ضمن التفانيات التى يحملها الصعلوك - إنما هى مصباح، وخلال حلمه يخرج منها جنى (3)، كما سبق أن ذكرنا من قبل.

وفى الحلم الذى رآه علاء الدين في نومه يقوم الصعلوك بنصح علاء الدين (4)، وينصحه أيضاً بعد أن يفيق من حلمه / الكابوس (5).

وبمقارنة شخصية الصعلوك بشخصية الساحر الذى كان ينتظره علاء الدين بالمرحبة - كما هو في قصة علاء الدين والمصباح السحري - يتضح لنا أن ذلك الساحر عنده قدرات كبيرة في السحر، ولكنه يستغلها في الشر، ويدعى أنه سيعطى ويكافئ ولكنه كذاب.

أما الصعلوك في المسرحية فهو بالمقابل شيخ كبير، صادق، لا يملك شيئاً يقدمه سوى حكمه ونصائحه.

وتكون المفارقة أن نصائح الصعلوك الفقير المتسول أكثر تأثيراً من سحر هذا الساحر المخادع الذى كان ينتظره علاء الدين؛ لأنه بفضل حكمه ونصائحه وتجربة الحلم / الكابوس الذى مرّ به علاء الدين توقف عن أحلام يقظته غير المنطقية وعاد لعمله وجهده. أما الساحر في قصة علاء

(1) المصدر السابق، ص 269 - 270.

(2) المصدر السابق، ص 270.

(3) المصدر السابق، ص 270 - 271.

(4) المصدر السابق، ص 286.

(5) المصدر السابق، ص 289.

الدين والمصباح السحري فكان مخادعاً كبيراً وشريراً، وقد غلبه علاء الدين بالحيلة.

وإذا كانت شخصية الساحر في قصة علاء الدين والمصباح السحري تبهر الأطفال بقدراتها السحرية الخيالية، فإن بديل الساحر في هذه المسرحية - وهو الصعلوك - بما لديه من حيوية وروح مرحة وما عنده من حكمة⁽¹⁾، وما في شخصيته من قدر من الغموض - قد أضاف للمسرحية إبهاراً ومنتعة لا يقلان - ربما - عن الإبهار والمتعة اللذين يجدهما قارئ قصة علاء الدين والمصباح السحري في شخصية الساحر بها.

وشخصية بديل الساحر هنا - وهو الصعلوك المتسول الحكيم - نُذِكْرنا بالمُكْتَرى بطل المقامات عند بديع الزمان الهمداني والحريري، فهو مثلهما صعلوك متسول حكيم⁽²⁾، ولكنه يختلف عنهما في أنه لا يحتال على الناس، ولا يخدعهم.

شخصية الجنى

يتخيل علاء الدين في المسرحية أن الجنى الذى سيأتى له ليحقق له أحلامه يتطابق مع الجنى الذى ظهر لعلاء الدين في قصة علاء الدين

(1) يقول الدكتور فوزى عيسى: "وقد أضفت شخصية الصعلوك التى ابتكرها خيال المؤلف طرافة وحيوية على المسرحية، وقد جمعت شخصيته بين الحكمة والدروشة أو الهزل، وقد أحله المؤلف محل الساحر في القصة الأصلية ... انظر: د. فوزى عيسى: أدب الأطفال (الشعر - مسرح الطفل - القصة). منشأة المعارف بالإسكندرية، 1998م، ص233.

(2) انظر في هذا: د. شوقي ضيف: المقامة. القاهرة، دار المعارف، ط6، 1987م، ص23، 50، ودعلى الراعى: شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية. القاهرة، كتاب الهلال، العدد 412، يصدر عن دار الهلال، رجب 1405هـ / إبريل 1985م، ص14-37، ودعلى محمد السيد خليفة: الفكاهة في مقامات بديع الزمان الهمداني. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2010م، ص85-88، ص118-128.

والمصباح السحري؛ ولذا يتصور أنه سيكون ضخماً مهولاً مرعباً، وله قدرات عظيمة يحقق بها رغبات علاء الدين في الثراء الفاحش.

ويدخل علاء الدين في حالة تقمص كامل لشخصية علاء الدين في قصة علاء الدين والمصباح السحري، ثم يتقمص شخصية الجنى الذى سيخرج له من المصباح.

"علاء الدين: وعندما سأدعكه لتنظيفه .. سيندفع منه الدخان .. وترتج الأرض وتزلزل (يندمج في التشخيص⁽¹⁾ .. والمؤثرات تملأ) .. هاها .. ويخرج من الدخان العفريت .. الجن .. مهولاً ضخماً .. ها .. ها .. ها .. ويقول لى .. وقبل أن يقول .. أنا سأخاف طبعاً .. مثلك تماماً .. هكذا .. وعندما يقول .. لا تخف يا علاء الدين فأنا خادمك الأمين .. شببك .. لبيك .. عبدك وبين يديك .. لو تطلب النجوم .. أحضرها إليك ..

وأجعل الغيوم تسير في كعبك
سنعبير البحار .. لنحضر الذهب
ونقطع القفار .. ونفعل العجب ..
نعلم الأشرار .. فضائل الأدب
نعمر الديار .. والسرى في كفيك
شبيك .. شبيك يا لبيك ..

(1) لا شك أن طريقة الكاتب في جعل علاء الدين يستحضر أجواء قصة علاء الدين والمصباح السحري - بتقمصه لأشخاصها - يعطى المسرحية حيوية؛ لأن الماضى يتم عرضه من خلال التقمص والتجسيد، من قبل علاء الدين، وليس من خلال الحكى والسرد الذى يتنافى مع طبيعة المسرح في أنه يستلزم حضورية الحدث بأن يكون الماضى والمستقبل يصبان في اللحظة الحاضرة. انظر حول هذا: د. سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحى. القاهرة، مكتبة غريب، ص23-24.

(تتوقف الموسيقى عندما يكتشف أن أمه أثناء غنائه ولعبه دور الجنى بما يصفه من إضافات لتشكّله وإضاءة وصوت قد أغمى عليها .. من الخوف ..) ⁽¹⁾.

وتكون المفارقة أن الذى يظهر لعلاء الدين - خلال حلمه في نومه - ليس هو ذلك الجنى المتخيل بضخامته وجبروته الذى أغمى على أم علاء الدين من مجرد تقمص علاء الدين لشخصيته، بل الذى ظهر له في حلمه هو - على العكس من ذلك تماماً - جنى قزم بلا قدرات، ويحتاج إلى من يعوله ويعلمه.

"علاء الدين: ... (يدعك المصباح على عجل كأنه يخشى تردده .. مؤثرات وزلزلة غير متوقعة .. قهقهة عالية ولكن غريبة .. ثم يبدأ الدخان في التصاعد من حيث ألقى المصباح خائفاً عند أحد الجدران في الخلفية .. الدخان يبدو هزياً متقطعاً وكأنما شخص يسعل مختقاً به.. ثم تبدأ السعالات تتكرر مع تزايد المؤثر.. موسيقى مضحكة وتظهر عروسة (تستخدم الجدران كسواتر) للعفريت المرتقب ولكنها على عكس كل التصورات السابقة عن صورة عفريت المصباح .. فهذا قزم .. مضحك أكثر منه مخيف . علاء مندهش يحمل أكثر منه خائف أو مرعوب .. العفريت يحاول التحدث .. ثم ينجح في إخراج الكلمات .. بطريقة فكاهية) ⁽²⁾.

(1) دفاتر ابن عبد الباقي، مسرحيات الأطفال والعرائس، مسرحية حلم علاء الدين، ص261- 262.

(2) المصدر السابق، ص270- 271.

ويرى الدكتور فوزى عيسى أن إظهار الجنى في هذه المسرحية بتلك الصورة الساخرة يجعل الأطفال لا يخافون من الجن، بل يضحكون منها، يقول في ذلك: وقد نجح المؤلف "في تقديم"

وبدلاً من أن يعرض الجنى قدراته على علاء الدين كما كان في قصة علاء الدين والمصباح السحري - وقد تقمص علاء الدين كما رأينا شخصيته من قبل - إذا بالجنى في هذه المسرحية يطلب من علاء الدين أن يخدمه هو ويعوله:

"الجن: شببك .. يا لبيب

عشائى الليلة .. عليك ..

علاء: نعم!!!

الجن: آه .. شببك يا لبيب .. عشائى الليلة وكل ليلة عليك ..

علاء: من أنت؟ .. هل .. أنت .. هو؟ .. الذى ..

الجن: نعم .. نعمين .. أنا هو .. الذى

علاء: أنت؟ .. لا يمكن ..

الجن: كل شيء ممكن .. في عالم الجن والحواديت .. ألم تسمع بأنه في دنيا الحواديت يمكن أن نكون عرائس أو نصبح كـ"كتاكيت"⁽¹⁾.

ويعلل الجنى لعلاء الدين بالمسرحية أسباب الحالة التى ظهر بها له بشكل مضحك جداً؛ وتبدو خلال ذلك المفارقة الواضحة في أن الجنى هو الذى يطلب، وأن علاء الدين هو الذى سينفذ.

=شخصية الجنى من خلال الفكاهة والإضحاك ليحرر الأطفال من عقدة الخوف المترسبة في نفوسهم تجاه الجن وأخبارهم، فالجنى يظهر بمصاحبة موسيقى مضحكة وفي هيئة عروسة ويبدو قزماً مضحكاً أكثر منه مخيفاً ويحاول الحديث بطريقة فكاهية أو هزلية". انظر: د. فوزى عيسى: سمير عبد الباقي ومسرح الطفل. بحث منشور في كتاب: سمير عبد الباقي طفل السبعين في عيون الآخرين. الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2009م، ص313، وانظر أيضاً: د. فوزى عيسى: مسرح الطفل. الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 2008م، ص300.

(1) دفاتر ابن عبد الباقي. مسرحيات الأطفال والعرائس، مسرحية حلم علاء الدين، ص271.

"الجن: ... الجن كانت أيام الجن أما الآن .. فقد تأثرت صحتي بالمعلبات والمواد الحافظة والتجارب الذرية والتلوث والطعام المحفوظ .. فانكشيت كى أوفر طاقتى .. حتى لا تضيع في مظاهر كاذبة .. ولكن المشكلة أن قدرتى انخفضت هي الأخرى .. وهذا ما يكاد يقتلنى ..

علاء: غير معقول .. غير ممكن ..

الجن: صدقتى .. ممكن .. أنا شخصياً عندما وجدت حالتى متدهورة هكذا ولا تسرجن ولا حمار .. طلبت إعفائى من هذه الأدوار .. وطلبت إحالتى على المعاش ولكن مدة خدمتى لم تكمل فرفضوا .. بحجة أنتى رغم آلاف السنين التى مرت لم أبلغ السن القانونية .. بيروقراطية .. ولكنى أعدك أن أبذل كل جهدى في خدمتك .. وإجابة مطالبك .. فقط .. أحضر لى شيئاً آكله .. فأنا ..

علاء: هل أنا إذن من سيخدمك .. أنا الذى أحضر ...⁽¹⁾

ويصاب علاء الدين بخيبة أمل للمفارقة الكبيرة بين ما كان يتخيله من جنى له قدرات كبيرة سيظهر له ليحقق له أحلامه، وبين هذا الجنى القزم العاجز الذى جاء.

"علاء: فعلاً أنت لا تستحق سوى الضرب.. يا للمصيبة.. أنتظر كل هذه السنين وأنا في حلم كاذب.. هل عندما تتحقق المعجزة ونجد المصباح.. الذى عشت في انتظاره لكى يحقق لى خادمه أمنياتى.. ورغباتى.. يكون نصيبى عفريت على المعاش.. عفريت مع وقف العفرتة.. جن هزلى.. جائع .. الساحر

(1) المصدر السابق، ص272.

يصبح صعلوكًا. متشردًا والجن كتكوتًا متسولاً" (1).

ويطلب علاء الدين من هذا الجنى العاجز الذى يحتاج إلى من يعوله، ويقوم بأمره، أن يعود للمصباح قبل أن تراه أم علاء وتسخر منه، وأيضًا يطلب منه هذا الأمر؛ لأنه خيب أمله بظهوره له بهذه الحالة العاجزة المضحكة (2). ولكن الجنى يقنع علاء الدين بدلاً من دخوله المصباح أن يعلمه علاء الدين النجارة، وبذلك يساعده في عمله ويزيد رزقه (3)، ويوافقه علاء الدين على طلبه لعل هذا يعوض خيبة أمله في الجنى حين يراه ببعض قدراته التى ما زالت عنده يصنع له عرائس وقصورًا وحيوانات من الخشب:

"الجن: ... لقد تحدثنا بما فيه الكفاية لنصبح أصدقاء .. ونكمل الحكاية .. هيا علمنى النجارة وسترى منى العجب .. فأنا رغم سنى أنا جن .. سنصنع معاً أشياء لا تخطر على البال .. قصورًا وحيوانات وبيوتًا .. مدناً كاملة .. بها كل ما تريد .. فيها مرج وفرح وغناء .. قد تكون صغيرة .. ولكنها جميلة.. ورائعة.. (يجذب علاء إلى الحلم) لا تعرف الحزن.. أطفالها سعداء.. يرقصون ويلعبون.. وقد يعوضك هذا عن خيبة أملك في ..

(1) المصدر السابق، ص272- 273.

لا شك أن شخصية الجنى في هذه المسرحية شخصية فكاهية، تثير الضحك عند الأطفال وهم يشاهدونها؛ لأنهم يرون جنياً عكس ما يتوقعونه في خيالاتهم .. فالجنى هنا عاجز بلا قدرات يطلب من علاء الدين أن يطعمه ويقوم بأمره، ويعلمه أيضاً حرفته وهى النجارة. وبسبب تأثير هذه الشخصية القوي على الأطفال في استظرافهم إياها والضحك منها فإن كاتبنا سمير عبد الباقي قد وظفها بهذه الصفات التى هى بها في مسرحية "حلم علاء الدين" - في مسرحيتين أخريين هما: مسرحية "بقيق الحمال"، ص291- 321، ومسرحية "فريك والعفريت"، ص349- 402.

(2) دفاتر ابن عبد الباقي. مسرحيات الأطفال والعرائس. مسرحية حلم علاء الدين، ص274.

(3) المصدر السابق، ص276.

علاء: صحيح؟

الجن: صحيح جداً .. جداً .. جرب .. لن تخسر شيئاً .. ولكن
ستكسب جنياً نجاراً يكسب لقمته بعرق جبينه بدلاً من
جنى متسول ..

علاء: قد يخفف هذا من حسرتى ..

الجن: سنصنع عالماً جميلاً ..

علاء: من خشب .. عالم من خشب.

الجن: ولكنه سيكون من صنع أيدينا .. عالماً ساحراً .. كله
بهجة .. ولو من خشب .. هيا علمنى النجارة فأنا مللت
البطالة .. وصلكة الجن. وتجبرهم⁽¹⁾ .. صنعة فى اليد
أعلى من الذهب⁽²⁾.

وتكون المفارقة أن هذا الجنى العاجز - أو هكذا يبدو حتى الآن
- حين يعلمه علاء الدين النجارة، ويصنع مدينة من العرائس، تصبح له
بعض قوة يستغلها في قهر علاء الدين بتحويله جبراً إلى عروسة، ثم يقوم
بإدخاله إلى هذه المدينة العرائسية السحرية التى صنعها⁽³⁾.

"علاء الدين: أرايتم .. ها أنا ذا أصبحت عروسة من الخشب .. أمنت
لذلك الجن الفادر وعلمته صنعتى فحولنى .. بدلاً من أن
يفتنينى ويمولنى آاه .. هذا جزاء لى .. لأننى تعجلت وبدأت
الحكاية بداية خاطئة .. ورضيت بمصباح زائف من

(1) لاحظ أن وصف الجنى لنفسه بالصلوك والمتسول يجعله يتشابه مع الصلوك المتسول بديل
الساحر في المسزحية، وكلاهما جاء على عكس المتوقع في خيال علاء الدين، وكما كان
في قصة علاء الدين والمصباح السحري.

(2) المصدر السابق، ص 277.

(3) المصدر السابق، ص 279.

الخرقة بدلاً من مصباحى الأصل الذى كان يجب أن
أخرجه بنفسى من المغارة"⁽¹⁾.

وتستمر سلسلة المفارقات بهذه المسرحية فإذا بالمدينة التى صنعها
الجنى لعلاء الدين ليستمتع بها ، وبالكنوز التى فيها - كما أوهمه ذلك
الجنى - إذا بها تكون شقاء ووبالاً عليه؛ لأنه يقبض عليه فيها حين رآه
الجنود (العرائس) - وكل من فى المدينة عرائس كما قلنا - وهو ينظر
لبدور - المحذور على أى أحد النظر إليها - كما فى قصة علاء الدين
والمصباح السحرى - ، ويسجن وينتظر الشنق فى الصباح⁽²⁾.

وهنا - وكما قلنا من قبل - يفيق علاء الدين من حلمه /
الكابوس، عندما يعطس الصعلوك ثلاث عطسات عالية الصوت، ويحمد
علاء الدين الله على أنه عاد للواقع، واختفى عنه ذلك الكابوس⁽³⁾.

وواضح من خلال هذا العرض والتحليل أن الجنى بمجيئه بهذه
الصورة العاجزة عكس المتوقع يشكل مفارقة كبيرة تتسبب فى خيبة أمل
علاء الدين، والصورة التى ظهر بها فى المسرحية - فى الوقت نفسه -
تشكل مفارقة مضحكة لقراء المسرحية ومشاهديها. ويتسبب الجنى -
أيضاً - فى عمل مفارقات عديدة بالمسرحية فهو لا يقدم لعلاء الدين شيئاً
نافعاً بل يطلب منه أن يطعمه ويعوله، وحينما يصنع له شيئاً كتلك المدينة
العرائسية التى صنعها من الخشب بقدراته السحرية - لا يفيد علاء الدين
منها بل يعاقب علاء الدين بلا ذنب فيحوّله إلى عروسة ويدخله فيها؛ وبدلاً
من أن يقدم له فى المدينة العرائسية ما وعده به من قبل عمله إياها وإدخاله

(1) المصدر السابق، ص281- 282.

(2) المصدر السابق، ص284- 287.

(3) المصدر السابق، ص288.

بها؛ من متع ووسائل رفاهية - إذا به يعرضه للهلاك بها حتى إنه كاد أن يشنق فيها.

وفى رأى أن شخصية الجنى العاجز في هذه المسرحية - على وجه الخصوص - وبما تأتيه من مفارقات مزعجة ومؤلمة لعلاء الدين ولكنها للقارئ والمشاهد مضحكة جداً - تعد من أفضل الشخصيات العرائسية التي ابتكرها سمير عبد الباقي في مسرحياته للأطفال؛ ولهذا لا نستغرب - كما ذكرنا من قبل - أن يوظفها في مسرحيتين أخريين له.

المفارقة في حكمة المسرحية وهدفها

وتتمثل حكمة المسرحية في تناقضها المخالف لقصة علاء الدين والمصباح السحري. فإذا كانت قصة علاء الدين والمصباح السحري تسوّغ للأطفال الذين يقرءونها "الكسل والبعد عن العمل في تحقيق الآمال، اعتماداً على السحر وخروج الجنى من القمقم"⁽¹⁾، فإن مسرحية حلم علاء الدين خاصة نهايتها تحفز الأطفال على العمل والاجتهاد دون الركون للكسل اعتماداً على انتظار ساحر أو جنى؛ لأنهما بالتأكيد لن يظهرأ ولن يأتيا؛ ولذا لم يبق للإنسان أن يعتمد في تحقيق أحلامه إلا على عمله وكفاحه في الحياة⁽²⁾.

(1) د. سعد أبو الرضا: اتجاهات حديثة في أدب الأطفال. بنها الجديدة، دار المصطفى للطباعة، 1428هـ/ 2007م، ص211.

(2) استلهام التراث في مسرح الطفل، ص169 - 170.

ولاحظ أن نفس الحكمة التي تقدمها هنا هذه المسرحية تقدمها أيضاً مسرحية "بقبق الحمال" - للمؤلف نفسه، ص291 - 321 - لاتفاق فكرتي المسرحيتين، ووجود شخصية الكسول، وشخصية الجنى العاجز بهما. وإن كانت مسرحية بقبق الحمال أقل فنياً من مسرحية حلم علاء الدين؛ لأن مسرحية حلم علاء الدين تبدو متماسكة للغاية، ولعل للمفارقة التي تشتملها دوراً في بروز هذا التماسك فيها. في حين أن مسرحية "بقبق الحمال" مما يعيبها أنها اشتملت في أحداثها =

إلى جانب أن المسرحية بإعطائها صورة مخالفة عن الجن - كما هم في الوجدان الشعبى والقصص الشعبية⁽¹⁾ - تدعو الأطفال لعدم الخوف منهم⁽²⁾.

وكان الصعلوك المتسول - في هذه المسرحية - بديلاً مقنعاً عن الساحر - كما ظهر في قصة علاء الدين والمصباح السحري - ليس فقط لأنه بديل تربوى حيث إنه طيب وحكيم بخلاف الساحر الموصوف بالشر والأذى، ولكن لأنه أيضاً مرح وظريف.

ويضاف لهذا - ويأتى قبله - أن شخصية الساحر مرفوضة في العقيدة الإسلامية⁽³⁾؛ لأن سحرها - غالباً - ما توظفه في الشر، والإضرار بالناس.

وفى ختام هذا البحث أؤكد مرة أخرى أن بنية المفارقة في هذه المسرحية كانت عاملاً قوياً في إرساء الوحدة العضوية لها، وتماسك أجزائها؛ لأن هذه البنية شملت المسرحية ابتداء من عنوانها مروراً بالحدث بها ثم بأشخاصها، وانتهاء بحكمتها وهدفها.

«على حكايتين منفصلتين، وتنتهى الحكاية الأولى بها لتبدأ الحكاية الثانية دون وجود رابط بينهما سوى شخصية يبق بقى نفسه.

(1) انظر في هذا: د. عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية. القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، مايو 1997م، ص 47- 51، ود. على الحيدى: الأدب وبناء الإنسان في أدب الأطفال. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، دت، ص 147- 148، وسامى عبد الوهاب بطة: الحكاية الشعبية دراسة في الأصول والقوانين الشكلية. القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير 2004م، ص 61.

(2) د. فوزى عيسى: سمير عبد الباقي ومسرح الطفل. بحث منشور في كتاب: سمير عبد الباقي طفل السبعين في عيون الآخرين، ص 313.

(3) انظر في هذا: ابن تيمية: البيان المبين في أخبار الجن والشياطين. حققه وخرج أحاديثه: أحمد قاسم الطهطاوى، مراجعة: أحمد عبد التواب. القاهرة، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، ص 59- 60، 76، 94، 96، ود. السيد الجميل: السحر وتحضير الأرواح. القاهرة، مكتبة التراث الإسلامى، 1982م، ص 9، 123.

المصادر والمراجع

أولاً: النصوص المسرحية

- سمير عبد الباقي:

دفاتر ابن عبد الباقي. الدفتر الخامس. مسرحيات الأطفال والعرائس. عشرون مسرحية ومسرحية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004م.

ثانياً: المصادر القديمة

- ابن تيمية:

البيان المبين في أخبار الجن والشياطين. حققه وخرج أحاديثه: أحمد قاسم الطهطاوى، مراجعة: أحمد عبد التواب. القاهرة، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير.

ثالثاً: المراجع العربية

- إبراهيم حمادة (دكتور):

معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. القاهرة، دار المعارف، 1985م.

- أحمد درويش (دكتور):

الأدب المقارن النظرية والتطبيق. القاهرة، دار الفكر الحديث للطباعة والنشر، ط4، 1417هـ / 1997م.

- أحمد محمد عوين (دكتور):

اتجاهات الشعر العربي الحديث والمعاصر. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2010م.

- **زكريا إبراهيم (دكتور):**
سيكلوجية الفكاهة والضحك. القاهرة، مكتبة مصر، د.ت.
- **سامى عبد الوهاب بطة:**
الحكاية الشعبية دراسة في الأصول والقوانين الشكلية. القاهرة،
الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير 2004م.
- **سمير سرحان (دكتور):**
دراسات في الأدب المسرحي. القاهرة، مكتبة غريب.
- **سهير القلماوى (دكتور):**
ألف ليلة وليلة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة،
1997م.
- **السيد الجميلى (دكتور):**
السحر وتحضير الأرواح. القاهرة، مكتبة التراث الإسلامى،
1982م.
- **شوقى ضيف (دكتور):**
المقامة. القاهرة، دار المعارف، ط6، 1987م.
- **صلاح فضل (دكتور):**
أساليب السرد في الرواية العربية. القاهرة، الهيئة العامة لقصور
الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، يناير 1995م.

- طارق الحصرى (دكتور):
استلهام التراث في مسرح الطفل. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا
الطباعة والنشر، ط1، 2007م.
- عبد الحميد يونس (دكتور):
الحكاية الشعبية. الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات
الشعبية، مايو 1997م.
- عبد العزيز حمودة (دكتور):
البناء الدرامى. مكتبة الأنجلو المصرية، 1982م.
- عصام بهى (دكتور):
الشخصية الشريرة في الأدب المسرحى. الهيئة المصرية العامة
للكتاب، 1986م.
- على الحديدى (دكتور):
الأدب وبناء الإنسان في أدب الأطفال. القاهرة، مكتبة الأنجلو
المصرية، د.ت.
- على الراعى (دكتور):
شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية. القاهرة،
كتاب الهلال، العدد 412، يصدر عن دار الهلال، رجب
1405هـ / إبريل 1985م.
- على محمد السيد خليفة (دكتور):
الفكاهة في مقامات بديع الزمان الهمداني. الإسكندرية، دار
الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2010م.

● فاطمة قنديل:

التنافس في شعر السبعينات. الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1999م.

● فاطمة موسى (دكتور):

نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 1999م.

● فوزى عيسى (دكتور):

- أدب الأطفال (الشعر - مسرح الطفل - القصة). منشأة المعارف بالإسكندرية، 1998م.

- سمير عبد الباقي ومسرح الطفل. بحث منشور في كتاب: سمير عبد الباقي طفل السبعين في عيون الآخرين. الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2009م.

- مسرح الطفل. الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 2008م.

رابعاً: المراجع المترجمة:

● د. سى. ميويك:

المفارقة. بحث مترجم في كتاب المصطلح النقدي. ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1993م.

خامساً: المعاجم والموسوعات والدوريات:

● أحمد كمال زكى (دكتور):

عن ألف ليلة وليلة. بحث منشور في مجلة فصول. عدد بعنوان: ألف ليلة وليلة ج1، شتاء 1994م، المجلد الثانى عشر، العدد الرابع.

• دائرة المعارف الإسلامية:

إعداد وتحرير: إبراهيم خورشيد وأحمد الشنتاوى وعبد الحميد
يونس. طبعة كتاب الشعب.

• الزبيدي:

شرح القاموس المسمى تاج العروس من جواهر القاموس. دار الفكر
للطباعة والنشر والتوزيع.

• ابن منظور:

لسان العرب. تحقيق عبد الله على الكبير، ومحمد أحمد حسب
الله، وهاشم محمد الشاذلي. القاهرة، دار المعارف.

سادساً: المراجع الأجنبية

- LES MILLE ET UNE NUITS TRADUCTION
D'ANTOINE GALLAND INTRODUCTION PAR
JEAN BAULMIER GARNIER-FLAMM RION,
PARIS 1965.
- TALES FROM THE ARABIAN NIGHTS. ORIENT
LONG MAN. BOMBY. CALCUTTA MADRAS
NEW DELHI.

صادر للمؤلف

أولاً: فى مجال الدراسات الأدبية

- (1) الفكاهة فى مقامات بديع الزمان الهمذانى دراسة تحليلية. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.
- (2) بنية السرد فى القادرة نوادر الأعراب فى كتاب عيون الأخبار نموذجاً. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.
- (3) تيار الشعوبية فى أدب الجاحظ. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.
- (4) الجاحظ والدولة العباسية. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.
- (5) دراسات فى فنون النثر العربى القديم. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.
- (6) فن المناظرة دراسة فى تطور فن المناظرة حتى نهاية العصر العباسى الأول. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.
- (7) دراسات فى اللغة العربية (تم تأليفه بالاشتراك مع آخرين). دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.
- (8) مسرح الطفل البناء والرؤية. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.
- (9) الأدب فى العصر الجاهلي . دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(10) النص الأدبي .. مغامرة القراءة ومتعة الاستكشاف دار الوفاء
لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية .

ثانياً: في مجال الإبداع للأطفال

(1) مغامرات الحمار الكسلان- المحتال مسرحيتان للأطفال.
الهيئة العامة لقصور الثقافة. إقليم القناة وسيناء. فرع ثقافة
شمال سيناء.

(2) غابة الأجداد ومسرحيتان كوميديتان أخريان للأطفال. دار
الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(3) حلم سندريلا ومسرحيات كوميدية أخرى للأطفال.
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(4) قصص جحا المضحكة. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
بالإسكندرية.

(5) أجمل حكايات الحيوانات. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
بالإسكندرية.

(6) مغامرات الثعلب مكور (قصص مضحكة للأطفال). دار
الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(7) القاضى الصغير وأوبريتات أخرى للأطفال. دار الوفاء لدنيا
الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(8) أصدقاء الفراشات وأوبريتات أخرى للأطفال. دار الوفاء لدنيا
الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(9) الفأر المخترع وأوبريتات أخرى كوميدية للأطفال. دار الوفاء
لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(10) جحا والمجنون ومسرحيات أخرى كوميدية للأطفال. دار
الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

الفهرس

رقم الصفحة	الموضوع
7	- المقدمة
9	- المكان فى معلقة عنتره بن شدّاد
27	- البنية الدراميه فى قصيده أبى دلالة اللاميه فى بغلته
73	- واحرّ قلباه للمتنبى بين مشاعر الحب وصيحات العتاب
91	- أبعاد الزمن فى نونية ابن زيدون
111	- البناء الفنى وعناصر الفكاهة فى قصة أهل البصرة من المسجدين للجاحظ
129	- أجواء من العبث فى المقامة الحلوانية لبديع الزمان الهمذانى
141	- التمرد على المدينة والحنين إليها قراءة فى ديوان أشجار الأسمنت لأحمد عبد المعطى حجازى
169	- بنية المفارقة فى مسرحية حلم علاء الدين لسمير عبد الباقي
201	قائمة المصادر والمراجع
211	الفهرس



رقم الإيداع : 2013/16311
الترقيم الدولي : 8-051-735-977-978

مع تحيات
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: 5404480 - الإسكندرية

Inv:460000376

Date:9/4/2015







Bibliotheca Alexandrina



1240400



الناشر

دار الوفاء لديننا الطباعة والنشر
٥٩ ش محمود صدقي متفرع من العيسوي سيدى بشر - الإسكندرية
تليفاكس : ٥٤٠٤٤٨٠ / ٠٠٢٠٣ - الإسكندرية

ISBN: 977 - 735 - 051 - 8



9 789777 350518